

ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ ім. ІВАНА ФРАНКА

На правах рукопису

**Голод Роман Богданович**

**ІВАН ФРАНКО**

**ТА ЛІТЕРАТУРНІ НАПРЯМИ  
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

10.01.01 – українська література

Дисертація

на здобуття наукового ступеня

доктора філологічних наук

Науковий консультант

доктор філологічних наук,

професор Денисюк Іван Овксентійович

Львів – 2006

## Зміст

Вступ .....	3
<b>РОЗДІЛ 1.....</b>	<b>14</b>
1. Романтизм у творчості Івана Франка.....	14
1.1. Вплив філософії ідеалізму на формування естетичної свідомості Івана Франка.....	15
1.2. Романтизм у теоретичному осмисленні Івана Франка .....	26
1.3. Романтизм у художніх творах Івана Франка .....	44
<b>РОЗДІЛ 2.....</b>	<b>62</b>
2. Іван Франко та реалістичний тип творчості.....	62
2.1. Вплив філософії позитивізму на формування естетичної свідомості Івана Франка .....	63
2.2. Концепція «наукового реалізму» Івана Франка в контексті світового натуралізму .....	77
2.3. Натуралізм у художній творчості Івана Франка .....	112

2.4. Реалізм у теоретичному осмисленні Івана Франка .....	150
2.5. Реалізм у поезії Івана Франка .....	203
2.6. Поетика реалізму у Франковій прозі .....	231
2.7. Імпресіонізм у літературно-критичній рецепції Івана Франка.....	265
2.8. Поетика імпресіонізму в художній творчості Івана Франка.....	281
<b>РОЗДІЛ 3.....</b>	<b>301</b>
3. Іван Франко та новітні напрями літератури.....	301
3.1. Елементи символізму в творчості І. Франка	303
3.2. Поетика експресіонізму в творчості І. Франка .....	313
3.3. Елементи сюрреалізму в естетичній концепції Івана Франка .....	322
Висновки .....	345

Список використаної літератури

352

## Вступ

### **Актуальність теми дослідження.**

Процес пізнання літературного явища нескінченний, особливо коли воно таке поліфонічне, як спадщина феноменального Івана Франка. Вивчення її невичерпності – постійно актуальне, і для цього виокремилась спеціальна парость науки про літературу – франкознавство.

У незалежній Україні, де не переслідується плюралізм поглядів, є можливість по-новому, більш об'єктивно й усебічно, ніж у попередню епоху завужених доктрин із її диктатом політики комуністичної партії в галузі літератури, дослідити поетикальні особливості творчого методу Каменяра. Проте не слід сумарно перекреслювати радянського франкознавства, із якого можна взяти чимало цінних «зерен

плодючих», – то з одного боку, а з іншого – у певних аспектах слід поставитись критично й до необґрунтованих думок, які претендують на абсолютну істину, що народилися у пору «весняного похмілля» порадянського часу й буйно ферментують у так званому постмодерністичному літературознавстві.

Складність поставленої у нашому дисертаційному дослідженні проблеми полягає вже у непростому характері Франка як художника слова, критика й методолога науки про літературу, адже досліджуваний автор постійно ріс і проростав крізь «твердь» історичних нашарувань – різних ідейно-естетичних систем.

Водночас сам Франко істотно полегшує наше завдання: досліджуваний автор висував такі цінні, такі нержавіючі методологічні постулати, які допомагають збагненню його самого.

Актуальність теми дисертації полягає у її важливості. Занедбані в СРСР у час певної наукової стагнації проблеми генології можна порівняти до проблем генетики чи кібернетики, оголошених ідеалістично-буржуазною вигадкою і радянським ученим непотрібними. Світове літературознавство нині генологію – вчення про роди і жанри – виокремило в самостійну галузь науки про літературу. Адже напрям і жанр – способи існування літературних творів, з ними пов'язані кардинальні проблеми сутності літературних явищ, зокрема, творчий метод письменника відбиває і закономірність літературного процесу у національних та літературних параметрах, і дає можливість з'ясувати роль творчої індивідуальності, через яку трансформуються тенденції традицій і новаторства, виражені у напрямках, в еволюції жанрів і стилів. Уже радянське літературознавство у часи «відлиг» намагалося



вирватись з-під пресу офіційних настанов і в межах можливого досліджувало романтизм, реалізм, що їх толерував соцреалізм.

Аналізуючи ступінь вивченості нашої проблеми, слід розглянути два питання:

1) концепції літературного процесу в аспекті його напрямів; а також погляди на структуру методу окремого письменника;

2) концепції методу Івана Франка.

Єдиною, пануючою та обов'язковою концепцією літературного процесу у марксистському літературознавстві була вимога розглядати літературний процес як арену класової боротьби. Методологічною була стаття В. Леніна про два напрями у кожній національній культурі – пролетарський і буржуазний.

Щодо літератури, то фактично визнавався єдиний напрям – соцреалізм, а той другий – буржуазний, він же модерністичний,

націоналістичний тощо, існував тільки теоретично – задля його шельмування, бо ж художні твори, які відповідали його вимогам, як правило були заборонені. Отже, найвищим досягненням світового мистецтва було оголошено соцреалізм, і толерувалось тільки те, що йшло йому назустріч – революційний романтизм, критичний реалізм (елементи соцреалізму виявляли у Франковому «Борислав сміється», у Коцюбинського в «Fata morgana»), і це сприяло канонізації зазначених творів).

У такій атмосфері порівняно добре в останні десятиліття радянського режиму були вивчені романтизм (праці Т. Комаринця, М. Яценка, Є. Нахліка, Л. Гаєвської), реалізм із певними його відгалудженнями (праці Н. Калениченко, Д. Наливайка, Л. Скупейка), але натуралізм, модернізм дослідники гостро «викривали», не рахуючись із фактами.

У перші роки незалежної України навіть найбільш войовничі постмодерністи не могли позбутися інерції марксистської доктрини двох напрямів. Для С. Павличко ними є модернізм і народництво. Модернізм – найвище художнє досягнення, народництво, оскільки воно соціально заангажоване, – алітература. До народників С. Павличко без будь-якої аргументації зарахувала й І. Франка. Більш виваженими й опертими на глибшому знанні української літератури були праці Т. Гундорової, С. Хороба, а в останні роки особливо тверезими поглядами відзначаються монографії та статті Н. Шумило, М. Моклиці, М. Легкого.

Щодо окремого письменника, то в радянський період цінувалася його «втеча» від інших напрямів до реалізму. Романтизм Шевченка був вартий уваги тому, що у ньому є реалістичні моменти і таке інше. Можна було писати про модерністичне забарвлення ранньої

творчості, як хвороби (наприклад, поезії в прозі), але цю хворобу росту письменник, зарахований до номенклатури, успішно переборював.

Важко назвати цілком об'єктивними й дослідження діаспорних літературознавців. О. Черненко, наприклад, категорично проголосила доктрину методологічного монізму окремого письменника: Стефаник – тільки експресіоніст, Коцюбинський – лише імпресіоніст. Тут варто відзначити, що ще на початку 20-х рр. у монографії про Коцюбинського Сергій Єфремов переконливо показав еволюцію досліджуваного письменника від реалізму до імпресіонізму, виявивши глибоке розуміння природи імпресіонізму.

На наш погляд, цілком слушною є концепція Д. Наливайка: не існує абсолютно

«чистого» напряму, методу ні в літературному процесі, ні у творчості окремого письменника.

Нині, в умовах ідеологічного плюралізму, відходить у небуття протистояння між ворогуючими таборами «реалістів» і «модерністів», а разом із ним зникає необхідність упередженого потрактування творчості Франка як однозначно реалістичної чи однозначно модерністської. У процесі дослідження ми намагалися враховувати попередні здобутки полярних літературознавчих систем, вибудованих на основі зазначеного ідеологічного протистояння: традиційної або «старої» критики і критики модерністської або «нової». Виконуючи локальні літературні, а часом і позалітературні завдання, ці системи не тільки заперечували одна одну, а й робили діаметрально протилежні висновки стосовно еволюції естетичної свідомості Івана Франка та розвитку українського літературного процесу

кінця XIX – початку XX століття. Обидві точки зору чітко аргументовані й мають право на існування у своїх локальних системах координат. Їхня обмеженість проявляється лише у відсутності дипломатичних зв'язків і толерантного ставлення в «особистих взаєминах». І коли войовничість радянського літературознавства, озброєного вульгарно-соціологічною методою і лозунгом «хто не з нами – той проти нас», завжди була очевидною, то *войовничий космополітизм* протилежного табору – делікатніша за формою, але адекватна та закономірна за змістом «антитеза».

Скажімо, упродовж тривалого часу все радянське франкознавство працювало на універсалізацію Франкового «каменярства», ігноруючи часом Франка як автора «майстерверків». Нині, за принципом заперечення заперечення, спостерігаємо протилежну тенденцію – до «декаменяризації»

Франка. Парадигма цього протиставлення включає в себе цілий ряд бінарних опозицій: громадянин – поет, позитивіст – інтуїтивіст, науковець – художник, соціолог – естет, прагматик – ідеаліст, ремісник – артист, реаліст – модерніст тощо. Але ж гегелівська, а не марксистсько-ленінська діалектика вчить, що між усіма протилежностями існує не лише боротьба, а ще й єдність. Невже, скажімо, поняття «поет» і «громадянин» лише взаємозаперечують і в жодному разі не взаємодоповнюють одне одного? Сучасник Івана Франка літературознавець А. Давид-Соважо стосовно цієї проблеми цілком слушно зазначав: «Між думкою Малерба, котрий стверджує, що добрий поет так само корисний для держави, як добрий гравець у кеглі і думкою Прудона, який нав'язує мистецтву соціальну місію, є проміжна доктрина, що відзначається поміркованістю і розважливістю» [72, 339].

Каменяр і Митець були різними іпостасями творчої особистості Івана Франка – «цілого чоловіка» навіть у літературній діяльності. Такого роду симбіоз символізує єдність і монолітність всієї української літератури, а відтак – її повноту і значущість у світовому культурному процесі.

Актуальність нашого дослідження якраз і полягає у доведенні тези про синтезуючу здатність як основну рису творчого методу Івана Франка, яка забезпечила оригінальність і самобутність не тільки творчої спадщини Каменяра, а й значною мірою всієї української літератури.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі української літератури імені академіка Михайла Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка, у науковій



проблематиці якої й у планах Інституту франкознавства при ній франкознавча тематика є основною. Дослідження також відповідає накресленій у зазначених інституціях широкій програмі відзначення Франківського ювілею у 2006 році, якому і присвячена наша робота.

**Мета й завдання** нашого дослідження передбачають вивчення творчої спадщини Івана Франка у контексті світового та національного літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття, з'ясування, здобутками якого чи яких саме літературних напрямів збагачував власний творчий метод І. Франко і яке це мало значення для розвитку української літератури.

До завдань дослідження належить обґрунтування положень, які виносяться на захист:

1. Формування творчого методу І. Франка відбувалося упродовж усього життя

письменника і мало характер еволюційного збагачення елементами різних літературних напрямів, а не революційного стрибкоподібного розвитку від однієї ідейно-естетичної концепції до іншої шляхом повного заперечення попередньої доктрини.

2. У ранній період життя і творчості Іван Франко перебував під впливом романтично-ідеалістичного спрямування літератури.

3. На основі захоплення філософією позитивізму письменник звертається до реалістичного типу творчості, до якого належать такі літературні напрями, як натуралізм, реалізм, імпресіонізм.

4. У своїх ідейно-естетичних пошуках І. Франко часто передбачав, а іноді й випереджав розвиток літературного процесу, тому в деяких його творах проявилися риси експресіонізму, сюрреалізму, – напрямів, які за життя письменника тільки формувалися.

5. Визначальною рисою художнього

методу І. Франка є синтезуюча здатність, завдяки якій письменник отримав можливість творчо переосмислити й адаптувати до умов індивідуально-авторського стилю здобутки різних, часом протилежних за своїми ідейно-естетичними постулатами, літературних напрямів.

6. Завдяки здатності письменника до експериментування та новаторства і водночас його повазі до літературних традицій відношення між українською та світовою літературою не перетворилися на односторонній процес копіювання національною культурою інтернаціональних естетичних канонів, а набули характеру інтеграційного взаємозбагачення.

**Об'єктом дослідження** є тексти І. Франка – художні, літературознавчі, епістолярні, а також тексти праць франкознавців і вітчизняних та зарубіжних дослідників художніх напрямів і жанрів.

**Предмет дослідження** – специфіка творчого методу Івана Франка як синтетичної структури в її еволюції на тлі літературних напрямів в українському та загальноєвропейському процесі.

**Теоретична та методологічна основа дисертації.** Дослідження спирається на теоретично-науковий рівень праць сучасного українського та зарубіжного літературознавства з урахуванням вчень попередніх епох, зокрема в галузі загальнофілософській, методологічній і генологічній.

Повертаємося до автентичних постулатів діалектики в її неурізаному вигляді, до діалектики Гегеля. Її суть заковано у знаменитій «тріаді», здатній не тільки усвідомити екстремальні прояви «тези» й «антитези», але і зняти у «синтезі» їхнє протистояння.

Упродовж тривалого часу в умовах ідеологічної диктатури у вітчизняному літературознавстві закладалася певна *методика експлуатації методології*. Традиційно з трьох основних законів діалектики базовим для методологічних принципів дослідження Франкової творчості обирали закон заперечення заперечення. Із закону єдності й боротьби протилежностей акцентувалася увага не так на єдності, як на боротьбі. А закон переходу кількісних змін у якісні й зовсім ігнорували. Наслідком такої диспропорції було вишукування в ідейно-естетичній концепції Франка «тези» або «антитези» (у кращому випадку – розвитку від «тези» до «антитези»), забуваючи про ще один невід’ємний складник гегелівської тріади – «синтез». Парадигму «тези» склали свідомість, позитивізм, матеріалізм, об’єктивізм, реалізм, наукова основа, опора на факт, соціальна заангажованість, домінанта

змісту тощо. Парадигму антитези – підсвідомість, емоційність, ідеалізм, суб'єктивізм, романтизм, перевага у творах уяви та фантазії, індивідуалізм, культ форми. У прихильників соцреалізму Франко «розвивався» від молодечого романтизму до його заперечення і – реалізму. У критиків-модерністів – від реалізму-натуралізму до однозначного модернізму.

На наше переконання, еволюція естетичної свідомості Івана Франка відбувалася радше за законами переходу кількісних змін у якісні (літературно-критична спадщина письменника зафіксувала його зацікавленість здобутками різних, часом протилежних за своїми ідейно-естетичними настановами, літературних напрямів і спроби теоретично обґрунтувати необхідність їхнього синтезу на якісно вищому рівні художнього узагальнення); а також єдності й боротьби протилежностей (властиво, не тільки боротьби,

а й єдності). Ми не можемо назвати творчий метод Франка ні суто реалістичним, ні романтичним, ні натуралістичним, ні модерністським, оскільки головною його рисою, на нашу думку, є синтезуюча здатність, завдяки якій Франко міг збагачувати власний арсенал засобів художнього зображення елементами кожного із зазначених літературних напрямів, *поєднуючи* часом *непоєднувані*, на перший погляд, протилежності: аполлонівське і діонісійське, рацію та емоцію, матеріалізм та ідеалізм, соціальну заангажованість і естетизм, “фактографізм” і фантазування тощо.

Вважаємо за доцільне використовувати методологічні постулати самого І. Франка стосовно інтерпретації художніх напрямів, приймаючи його вимогу неабсолютизації якогось одного напрямку, рівноцінності методів при їх кореляції талантом («в літературі ще більше, ніж у політиці, має перевагу сила над

правом: сила таланту, сила переконання і запалу над засидженим правом традиції, формулок і доктрин» [253, т.31, 40]); а також Франкове розуміння діалектики національного й інтернаціонального – впливу-опору – потребу освіжуватись (літературі) інгаляцією впливів при одночасному опорі їм, тобто трансформацію «привозного» на національним ґрунті, його «одомашнення» (М. Грушевський).

Із зарубіжних дослідників напрямів належної уваги заслуговує французький сучасник І. Франка А. Давид-Соважо (його праця про натуралізм і реалізм була відома українському письменникові; у ній містяться не тільки цікаві спостереження автора стосовно особливостей тогочасного літературного процесу, а й спроба вироблення оригінальної методики дослідження явищ словесності).

Науково-методологічну допомогу надали



нам сучасні вчені-франкознавці, зокрема: І. Денисюк, Р. Гром'як, З. Гузар, Т. Салига, Л. Сеник, В. Корнійчук, Л. Бондар, Т. Пастух, М. Легкий, В. Будний, Я. Мельник, Р. Чопик, Б. Тихолоз, В. Матвіїшин, С. Хороб, Б. Бунчук, Т. Гундорова; а також автори праць про окремі художні напрями та методологічні школи: Д. Наливайко, Н. Калениченко, Н. Шумило, М. Ільницький, М. Гнатюк, Л. Гаєвська, М. Ткачук, Л. Скупейко, О. Черненко.

Немає також жодних підстав недооцінювати методологічні здобутки давнішого франкознавства. Для нашого дослідження важливими є праці літературознавців, які вивчали особливості творчого методу І. Франка – Г. Цеглинського, О. Огоновського, А. Крушельницького, Лесі Українки, С. Єфремова, С. Щурата, М. Возняка, О. Білецького, М. Євшана, М. Зерова. Навіть враховуючи ідеологічну упередженість у франкознавчих студіях радянського періоду,

багато корисної для нас інформації міститься у працях І. Басса, І. Стебуна, Ю. Янковського, Л. Безуглого. Так само важливо врахувати й методологічні надбання літературознавців діаспори, що містяться у працях Б. Глинського, О. Зуєвського, Л. Рудницького, Д. Чижевського, Ю. Лавріненка, С. Козака, Л. Луціва, М. Ласло-Куцюк.

Встановити характер взаємовідношення між елементами поетики того чи того літературного напрямку і системою жанрів у творчості Франка допоможуть праці А. Анікста – «Теорії драми на Заході у другій половині XIX віку»; Лесі Українки – «Найновіша суспільна драма»; О. Білецького – «Романтизм і натуралізм у французькому театрі XIX сторіччя»; І. Денисюка – «Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття»; Ю. Ковальова – «Мистецтво новели і новела про мистецтво у XIX віці».

Дослідження базується на різні наукові принципи, методики, школи, а саме: постулат діалектичної тріади, принцип історизму, генетизму, типологізму, методи компаративізму, біографізму.

Користуємося такими постулатами культурно-історичної школи, як історизм, детермінізм, національна специфіка літератури. При співставленні явищ українського літературного процесу з синхронними процесами у зарубіжних літературах за допомогою прийомів компаративізму встановлюємо певні спільні закономірності розвитку літератури у світовому масштабі та їх національну специфіку. Методика жанрового аналізу тексту служить для з'ясування впливу літературного напрямку та письменницького методу на його (тексту) особливості, використовуємо теж здобутки сучасної герменевтики. Системний метод служить синтетичним узагальненням.

Методологічне значення при написанні дослідження мали для нас праці конкретних авторів: А. Давида-Соважо, Л. Білецького, С. Єфремова, З. Фрейда, Г.-Г. Гадамера, М. Бахтіна, Д. Наливайка, Н. Калениченко, І. Денисюка.

**Наукова новизна дослідження** полягає передусім у висунутій та обґрунтованій аналізом літературно-критичних статей і художніх текстів концепції синтетичної структури художнього методу І. Франка. **Уперше**, не надаючи переваги якомусь одному напрямові, проаналізовано функції романтизму, реалізму, натуралізму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму в еволюції методу письменника як структурних елементів складного діалектичного цілого – методологічного рецепту автора.

Ця концепція по-новому висвітлює складність спадщини Франка як явища

діалектичного – на перший погляд суперечливого, а, по суті, одноцілого при всьому розмаїтті ідей і форм.

Оскільки, як показано у дисертації, внутрішня методологічна динаміка Франка як письменника і теоретика невіддільна від загальної еволюції української літератури, в авангарді якої стояв Каменяр, то наша концепція по-новому висвітлює конфронтацію напрямів і стилів: не постійна боротьба (боротьба класова, при якій один абсолютизований напрям анулює інші як неповноцінні), а розвиток літератури – іманентний художній процес, у якому на «перехресних стежках» різних напрямів народжуються поліфонічні шедеври.

**Практичне і теоретичне значення** дисертації полягає в тому, що її результати можна використовувати у студіях з історії української літератури та теорії літератури,

при написанні монографічних праць про розвиток літературного процесу кінця XIX – початку XX століття, під час читання лекційних курсів і франкознавчих спецкурсів у вищих навчальних закладах.

**Особистий внесок здобувача.** У дисертації узагальнено особисті студії автора над історико-теоретичними проблемами, які стосуються особливостей творчого методу Івана Франка та тенденцій в еволюції світового й українського літературного процесу.

**Апробацію дослідження** здійснено в публікаціях у наукових збірниках, культурологічних журналах і на таких наукових конференціях:

1. «Українська філологія: школи, постаті, проблеми». Міжнародна наукова конференція, присвячена 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті (Львів, 23 – 25 жовтня 1998).

2. «Кобзар. Каменяр. «Покутська трійця».

Міжнародна наукова конференція, присвячена 140-річчю від дня народження Василя Стефаника (Івано-Франківськ, 14 – 16 травня 2001).

3. «Українська література в контексті світової». III Всеукраїнська науково-теоретична конференція (Одеса, 2004).

4. «Література та літературознавство: історія і сучасність». Всеукраїнська наукова конференція (Житомир, 2004).

5. XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX щорічні наукові Франківські конференції (Львів, Інститут франкознавства, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005).

6. «Актуальні проблеми історії і теорії української літератури». Міжнародна наукова конференція (Львів, 7 – 8 червня 2005).

7. «Orbis terrarum Івана Франка». Міжнародний симпозіум, присвячений 150-

річчю від дня народження Івана Франка (Дрогобич, 21-22 жовтня 2005).

8. “Творчість “молотомузівців” і проблеми українського модернізму”. Всеукраїнська наукова конференція присвячена 125-річчю від дня народження Степана Чарнецького (Львів, 27 січня 2006).

**Публікації.** За темою дослідження опубліковано монографію «Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття» (Івано-Франківськ, 2005. – 16,74 друк.арк.) та 21 наукову статтю у фахових виданнях.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури (306 позицій). Викладена на 374 сторінках, з них 352 сторінки основного тексту.



## **РОЗДІЛ 1**

### **1. Романтизм у творчості Івана Франка**

Причетність Івана Франка до того чи іншого літературного напрямку важко визначити через ряд суб'єктивних і об'єктивних обставин.

По-перше, характерною рисою творчого методу письменника є синтезуюча здатність. Франко прагнув до універсалізму в аспекті вибору тем і засобів художнього зображення. Тому на рівні окремих творів чи навіть їх циклів елементи різних ідейно-естетичних систем вступають у взаємозв'язки, й інколи важко визначити, до якого саме літературного напрямку належить той чи інший твір.

По-друге, за Д. Наливайком, «чистих» течій і стилів узагалі не існує в мистецтві, оскільки творчість кожного видатного художника завжди тою чи іншою мірою їх синтезує [183, 163].

По-третє, творчість Івана Франка припадає на дуже цікавий, насичений і ущільнений період розвитку української літератури, період накладання та протистояння в національному літературному процесі відразу кількох літературних епох: романтизму, реалізму та модернізму.

До цих факторів, які аж ніяк не сприяють визначенню чітких генетико-типологічних координат Франкової творчості, додається ще проблема суб'єктивного, часто упередженого потрактування літературних феноменів у часи ідеологічного протистояння радянського і так званого буржуазно-націоналістичного франкознавства.

З огляду на значущість постаті Івана Франка в українському та світовому літературному процесі, необхідно детально простежити зв'язок між еволюцією естетичної свідомості письменника та поетапним домінуванням у тогочасній літературі різних ідейно-естетичних доктрин.

Серед літературних напрямів, які мали вплив на творчість І. Франка, хронологічно першим був романтизм. Тож розглянемо причини, обставини і наслідки Франкового звернення до романтизму на рівнях літературно-критичної рецепції та художньої практики письменника.

### **1.1. Вплив філософії ідеалізму на формування естетичної свідомості Івана Франка**

Ще в одній із ранніх своїх теоретико-літературних праць – «Поезія і її становисько в наших временах» Франко зі скрупульозністю вчорашнього гімназиста студіює проблему співвідношення ідеального та реального у творах мистецтва. Приймаючи основоположну тезу реалістичного типу творчості про те, що «предметом поезії мусить бути життя», автор зазначає: «Дійствительність най буде підставою поезії, – а тогди она буде мати ціну для дійствительності. Не романтичній фантазмагорії, но життя, яким всі жиєм, най представляє нам поезія, а тогди лишень стане нам вона вірною подругою в житті» [253, т. 26, 399]. Водночас він усвідомлює, що «життя, яким всі жиєм», надто складне для вузько-матеріалістичного сприймання і тлумачення, а тому «поезія мусить нас впроваджати в певний ідеальний світ», «бо єсли би вона занималася бридкими, низькими і темними сторонами нашої жизни, – то... як вона би могла нас

підносити і ублагородняти!» [253, т. 26, 396]. За Франком, у кожної людини є свій внутрішній ідеальний світ. Нам подобається те, «що відповідає нашому ідеальному світові в сучаснім стадіум його розвою» [253, т. 26, 398]. Цей наш внутрішній ідеальний світ – «то не єсть розум, то не єсть ісклучно чувство. То єсть іскра божества, которою наділений дух людський» [253, т. 26, 398]. Відповідно завдання поета – «не спроваджувати з небесних сфер ідеали на землю», а «заглядати вглиб душі земним людям» і «показувати нам їх хорошії, добрії, ідеальніі сторони», «одкривати нам в їх внутрі іскру божества!» [253, т. 26, 399].

Таким чином, попри очевидне зацікавлення новоявленими позитивістсько-реалістичними естетичними цінностями Франко демонструє повагу до старих богів ідеалізму. «Правдива дефініція поезії», на його переконання, полягає в тому, що «життя, яко

приплив животворящого божого духу, єсть її предметом, але тільки доти, доки тліє в ній іскра божества. Природа, носячи на собі печатку краси, може бути її предметом, бо абсолютна краса, – то також божество», а отже, «поезія єсть винайдення іскри божества в дійсності» [253, т. 26, 398-399]. Звичайно, не варто зазначену тезу абсолютизувати, сприймати її як епіграф до всієї творчості чи як єдиний алгоритм творчого методу (інакше доведеться визнати відсутність еволюції естетичної свідомості письменника), однак принаймні свідченням молодечого ідеалізму, перефразовуючи Франка, її можна вважати напевне. Теза про «життя, яке приплив животворящого божого духу» близька до ідеалістичного розуміння еманациї – витікання, випромінювання з божественного начала всієї різноманітності світу. Крім того, у цитаті заковано квінтесенцію романтичної інтерпретації об'єктивного ідеалізму.

Оскільки в радянський період Франкові взаємини з ідеалізмом (як суб'єктивним, так і об'єктивним) трактувалися як однозначне несприйняття, спробуймо без упереджень дослідити ставлення письменника до філософського підґрунтя романтизму.

Детермінанти Франкового звернення до ідеалізму криються у зовнішніх, об'єктивних, та у внутрішніх, суб'єктивних, чинниках.

Франко від природи був наділений романтичним світосприйняттям. Він усе життя зберігав у душі той юнацький максималізм, який інколи підводив його, штовхав на необдумані або надто радикальні вчинки, але завжди свідчив про відданість письменника світлим ідеалам поступу, братерства, соціальної справедливості. Особливості бунтарського характеру Івана Франка резонували з ірраціональним у своїй основі суб'єктивним ідеалізмом, який протиставлявся

неспроможному вирватися за межі емпірики раціоналізмові. Проте назвати Франка свідомим адептом суб'єктивного чи об'єктивного ідеалізму важко. Радше варто визнати підсвідоме сприйняття і засвоєння окремих концептуальних засад ідеалізму – наприклад, який у часи Франкової юності зберігав за інерцією вплив на інтелектуальне життя в Європі загалом й особливо в Галичині. На свідомому ж рівні пріоритетними для Франка були раціоналізм і прагматизм, не кажучи вже про домінуючий вплив позитивізму на формування світогляду письменника. Та якщо врахувати, що саме з рівнем підсвідомості пов'язана креативна діяльність митця, то очевидним стає висновок про неабиякий вплив ідеалізму на ідейно-естетичне спрямування художніх творів письменника. Адекватно оцінити характер цього впливу (зокрема в романтичних творах) можна лише на основі ґрунтовного аналізу



генетико-типологічних особливостей самого ідеалізму.

Як відомо, джерелом натхнення для німецьких письменників, теоретиків ієнської школи (братів Шлегелів, Новаліса та інших представників новоявленого напрямку), була трансцендентна філософія Канта і Фіхте, яка спиралася на тезу про творчі можливості розуму.

Філософи попереднього періоду, як правило, були раціоналістами типу Р. Декарта й І. Ньютона. В ім'я торжества розуму, що має універсальне значення, вони прагнули підірвати основи, на яких тримався колишній порядок, котрий, на їхнє переконання, полягав у накопиченні безглуздостей. Але вже раціоналіст Д. Юм доводив неспроможність людського розуму пізнати істину. Позиція Юма була останньою стадією раціоналістичної деструкції, коли розум заперечує самого себе.

Кант вирішив цю дилему, відокремивши явища, які становлять результат людського сприйняття, від речей-у-собі, які становлять незмінну, але незбагненну структуру всесвіту. Сам факт, що речі-в-собі залишаються навіки недоступними для розуму, не повинен був викликати розпач чи навіть скепсис. Кант стверджував, що людина завжди здатна проникнути в суть явищ, оскільки всі люди мислять тими самими поняттями часу та простору, причини та наслідку, подібності й відмінності. Ці поняття слід іменувати «категоріями», у системі яких можна інтерпретувати все багатство досвіду. Послідовники Канта успадкували цей підхід до науки, однак розійшлися у поглядах щодо того, чи існують речі-в-собі та чи можливі джерела пізнання, що перебувають поза сферою активності здатної мислити особистості. Лідером школи, яка заклала основи суб'єктивного ідеалізму у

філософському підґрунті романтизму, став Фіхте.

На протилежному до вчення Фіхте полюсі перебувають так звані натурфілософи. Сама назва школи дає можливість зрозуміти, що для неї видимий світ утілених форм має більшу важливість, ніж здатна сприймати свідомість. У цьому сенсі натурфілософом був, наприклад, Гете. Суть цієї доктрини полягає у тому, що природа є одним із проявів Бога, «живим одягом Божества», а також уламком людської свідомості. Вивчити природу в її проявах – все одно, що пізнати Бога та Його твір. Це трактування «класичного» ньютонівського принципу, відповідно до якого вивчення відсторонених законів природи дорівнює пізнанню Бога, внесло частку об'єктивного ідеалізму до філософського фундаменту романтизму.

Таким чином, на основі світоглядно-філософської доктрини ідеалізму в романтичному мистецтві формуються дві, на перший погляд протилежні, тенденції. З одного боку, йдеться про підсилення суб'єктивізму, творчої активності митця, протиставлення класицистичному принципіві «наслідування природи» «принципу індивідуальності» (термін І. Франка). Магічна сила творчого суб'єктивізму, на думку романтиків, повинна скасувати прозу світу. Частина романтиків, запозичивши з класичної філософії положення про активність суб'єкта в пізнанні й оформленні матеріалу дійсності, перетворила цей принцип на самоціль. На їхнє переконання, митець, наділений божественними повноваженнями, повинен не *відтворювати*, а *переутворювати* дійсність. При цьому він може зневажати будь-які заборони й обмеження. За словами Ф.

Шлегеля, поезія «основним своїм законом визнає сваволю поета» [158, 173].

Романтична іронія теж заснована на принципах суб'єктивно-ідеалістичної філософії Фіхте. Якщо передбачається, що все існує тільки завдяки «Я» і може знову бути ним скасоване, то ніщо не вартісне самодостатньо, а має значення лише як породження суб'єктивності. Все, що існує, виконує роль простої видимості, до якої не варто надто серйозно ставитися.

З іншого боку, те, що романтики не сприймали видимою матеріальну дійсність, можна тлумачити і як намагання глибше від своїх попередників дослідити дійсність об'єктивну «яко приплив животворящого божого духу» (за Франком). Як слушно зазначає дослідниця романтизму Т. Бовсунівська, «романтики не відкинули наслідування як творчий принцип, що часто

помилково трактується навпаки, а висунули вимогу наслідування духу. Ця глобальна переакцентація змінила всю аксіологію мистецтва. Тепер воно мислилося покликаним не просто відтворювати природну форму, нехай навіть ідеальну, а – духовність» [21, 317]. Пошуки ідеальної, а не матеріальної дійсності нагадували інколи капітуляцію перед останньою, приймали форму свідомого протиставлення мистецтва і життя. Так, Новалис закликає піти у «світ мистецтва»: «Хто нещасливий у сьогоdnішньому світі, хто не знаходить того, чого шукає, нехай піде у світ книг і мистецтва, у світ природи... нехай живе у цій гнаній церкві найкращого світу. Кохану і друга, Батьківщину і Бога знайде він у них» [158, 127]. А ще він заявляє: «Поезія насправді є абсолютно-реальне. Це осередок моєї філософії. Чим більше поезії, тим ближче до дійсності» [158, 121].

Суперечність між об'єктивним і суб'єктивним ідеалізмом в основі романтизму призводила часом до непорозумінь у визначенні філософської основи цього літературного напрямку. Скажімо, літературознавець А. Давид-Соважо припускає навіть, що «романтизм не надихається ні певною релігією, ні певною філософією» [72, 148].

Непорозуміння стосовно Франкового ставлення до ідеалізму виникали також унаслідок хибного тлумачення, а часом і свідомого спекулювання поняттями власне «ідеалізму» та «ідеалізування». Що й казати, коли і сам Франко не завжди уникав плутанини, вживаючи ці терміни, хоча намагався в окремих уступах визначити відмінність між ними. Характеризуючи творчість польських письменників «новітніх часів», він, зокрема, відзначає, що у них помітний «нахил не стільки до ідеалізму,

скільки до ідеалізування, тобто до прикрашування, облагороджування того, що насправді зовсім не таке, і до обминання тих сторін життя і явищ, яких таким чином облагородити не можна. Це ідеалізування не має нічого спільного з ідеалізмом, тобто із стремлінням до ідеалу, і з провідною думкою самих белетристичних творів. Ідеалізм є необхідним елементом у кожному творі мистецтва, який має служити не простій розвазі, а справжнім духовним потребам суспільства, ідеалізування ж є часом фальшуванням дійсності і, як таке, не може бути корисним для суспільства» [253, т. 27, 124]. Саме «ідеалізування», а не «ідеалізм» породжує таке негативне, на думку Франка, явище, як «ідеалістична поезія», «яка нібито соромливо заслонює перед нашими очима погані явища, прикрі життєві моменти: вколисує фантастичними образами нашу уяву і наше сумління, упоює нас гашишем там, де би



треба різкого голосу труби або й цвігнення батогом» [253, т. 33, 193]. Такого штибу літературу критик називає «ідеалістичною хворобою» і в своїй творчій лабораторії шукає ліків від неї. Навіть більше, як засвідчує художня практика Франка, він (як і ранні романтики в Західній Європі) власне *в ідеалізмі* знаходить ліки від класицистичного *ідеалізування*. Та це аж ніяк не свідчить про його негативне ставлення до ідеалізму як філософського напрямку чи до романтизму як напрямку літературного. Насправді спільним філософським «знаменником» для суб'єктивізму та об'єктивізму в романтиків загалом і в деяких творах Івана Франка зокрема був саме ідеалізм.

Філософське підґрунтя романтизму Іван Франко пізнавав безпосередньо з першоджерел. Навіть найґрунтовніша і найбільш значуща його теоретико-літературна праця «Із секретів поетичної творчості»

окремими розділами базується на аналізі естетичних концепцій Канта і Шлегеля, зокрема їхніх поглядів щодо співвідношення форми та змісту, красивого та корисного, красивого і потворного у творах мистецтва [253, т. 31, 115-119]. Літературно-критична спадщина письменника зафіксувала також його обізнаність із працями Дж. Віко, Й.-Г. Гердера, Ж.-Ж. Руссо та інших теоретиків романтичного напрямку. Але деякі Франкові ідеї спадкоємно пов'язані й із розвитком української філософської думки. Зокрема запропонований письменником «принцип індивідуальності» споріднений не тільки із західноєвропейським суб'єктивним ідеалізмом, а й із філософською теогонією О. Новицького, який вважав, що основоположні ідеї божественної тріади (істини – добра – краси) виникають із самої природи людського духу, із розумної його самодіяльності. Вони «лежать у нашій розумовій природі тільки як

схильність», і «лише активно зростаюча людська духовність здатна активізувати їх подальший розвиток і диференціацію» [21, 322-323].

Поняття «божественного» у представників романтично-ідеалістичного напрямку набуває більшого змістового наповнення, ніж поняття «Бог», оскільки, як слушно зазначає Є. Сверстюк, «абсолютизація волі індивіда виводить його за межі молитви «нехай буде воля Твоя», ставить у суперечку з Богом, навіть веде до оскарження Бога – аж до богоборства» [221, 356]. Аналізуючи ставлення представників напрямку до Бога і до «божественного», Д. Чижевський пише, що для романтиків «Бог не лише творець, що надав світові закони та залишив його хід керму цих законів (деїзм 18 ст.), а навпаки, є живе буття, яке, щоправда, романтики усувають у містичну пітьму такої висоти, яка взагалі неприступна людському пізнанню та стоїть

понад усіма людськими поняттями. Як не вхід у цю містичну сферу, то хоч підхід до неї скоріше відкриває почуття, аніж розум» [262, 357].

Франкова ідея про «життя, яко приплив животворящого божого духу», яка за своєю суттю близька до об'єктивного ідеалізму та натурфілософії, має багато спільного зі «сковородинським пантеоном божественних парадигм – теогонією», яка «покликана відображати наростання божественного, метою її є демонстрація шляху до нього як специфічної символізації трансцендентного, до збільшення духовної присутності божественного» [21, 317-318]. Обсервуючи філософські основи українського романтизму, Т. Бовсунівська пише: «Українські прихильники натурфілософії, а серед них такі значні постаті, як Д. Кавунник-Велланський та М. Максимович, прагнули філософію Шеллінга як символ вільної науки поєднати з

власною національною традицією. Наблизити натурфілософію до висвітлення божественного, поєднати їх і тим дати нову наукову картину світу покликана була філософія Сковороди, його сакральна ієрархія – універсальна герменевтика божественного» [21, 318].

Іван Франко стежив за розвитком філософії ідеалізму (зрештою, як і романтичного напрямку) не зсередини, не як адепт, а збоку, як сторонній, а отже, об'єктивний спостерігач. Це дало йому можливість швидко відчувати нові тенденції у розвитку тогочасного культурного процесу: зміну світоглядних пріоритетів від ідеалізму до позитивізму і посилення реалістичних тенденцій у літературі.

Під впливом М. Драгоманова та праць європейських філософів-позитивістів – О. Конта, І. Тена, Г. Спенсера І. Франко

переймається ідеєю необхідної корисності будь-якого виду людської діяльності, у тому числі й літературної. Письменник усвідомлює, що, крім краси, нам подобається у творі «пожиток і практична користь», «величественність», «щось посереднє mezi тим всім, котре не єсть ісключно ані одним» [253, т. 26, 397]. З ідеалізму та романтизму він намагається виокремити раціональне зерно, придатне для культивування в нових умовах.

Зрештою, класичний ідеалізм і позитивізм пов'язані між собою не тільки діалектичною боротьбою, але й єдністю. В епоху ідеалізму та романтизму посилено розвиваються природничі науки, аби досягти розквіту за часів позитивізму. Виробляється єдина наукова концепція щодо законів фізичної енергії, удосконалюється система знань у хімії, медицині. Відбувається оновлення історичної науки, закладаються основи наукової етнографії, фольклористики,

новітнього мовознавства. Але найістотніше, що на цей час припадає так звана «революція в біології». Особливості інтелектуального життя в ХІХ ст. визначали біологічні дисципліни й еволюційне вчення, а не праці математиків і астрономів, як у ХVІІ – ХVІІІ стст. Причому ідеалісти вважали, що еволюція не обмежується лише біологічними процесами, а будь-яка сфера знань про суспільство, як і будь-яка філософська доктрина, ґрунтувалися на припущенні, що у світі все рухається і все змінюється. Для ідеалістів і романтиків *Становлення* істотніше, ніж *Буття*. Якщо класицизм і просвітництво тяжіли до стабільності, впорядкованості, проголошуючи «вічні» істини, то представників ідеалістично-романтичного напрямку цікавили «істини в русі». Звертаючись до історії, вони прагнули зрозуміти закони становлення сучасного їм суспільства. Соціальні реформатори намагалися врахувати весь попередній досвід

суспільного розвитку. Таким чином, філософська категорія «прогресу», «поступу», яка стала центральною у позитивістській доктрині, набирала своєї значущості саме в епоху ідеалізму.

Проповідуючи культ несвідомого, ірраціонального, досліджуючи «нічну сторону» світу, ідеалісти не протиставляють поезію науці, оскільки, за Д. Чижевським, вимагають пізнання «не лише логічного, а й надлогічного: пізнання почуттям або «інтуїцією», до того ж іноді «інтуїцією поетичною». Поезія стає поруч з наукою як інший, але не нижчий, шлях пізнання» [262, 356]. Новаліс пише: «Поет осягає природу краще, ніж розум ученого» [158, 121]. Поетична творчість мислиться романтиками як алогічний процес. «Поет, – зазначає Новаліс, – воістину діє в безпам'ятстві... Художник перетворився в несвідоме знаряддя, у несвідому приналежність вищій силі» [158,



121]. Франко теж вважав, що «кождий чоловік у сні або в гарячці до певної міри поет» і що, «створячи свої постаті, поет в значній мірі чинить те саме, що природа, викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації» [253, т. 31, 71].

Сама постановка питання про співвідношення емпіричного та інтуїтивного пізнання дійсності породжувала важливу філософську дискусію, наслідком якої було визнання права на існування обидвох гносеологічних підходів і навіть необхідності їхнього поєднання. Щоправда, ідеалістам йшлося про реабілітацію несправедливо зігнорованого в часи просвітництва *інтуїтивізму*, а принцип позитивістського сцієнтизму, що його пізніше запропонував І. Тен, полягав у використанні *наукових методів*, навіть якщо йдеться про естетичне освоєння дійсності.

Ідеалісти почали цікавитися деякими спонукальними мотивами людських учинків, психологією творчості. Те несвідоме чи дорефлексивне, що закладено природою і нав'язує деякі бажання й пориви, було відзначено як складник не тільки індивідуальної, а й суспільної поведінки. У позитивізмі ця проблема розглядатиметься ширше, у рамках ідеї про всезагальний детермінізм. Основні фактори впливу на людську поведінку зводитимуться до детермінант раси, середовища та моменту. Ще пізніше проблема мотивації поведінки людини стане центральною у філософії та психології біхевіоризму. Індивідуальне та колективне підсвідоме поглиблено досліджуватимуть психоаналітики Фройд і Юнг. Франковим внеском у розвиток психоаналізу в Україні є його трактат «Із секретів поетичної творчості», в якому психологія підсвідомого, або «нижньої свідомості» (за Дессуаром), обсервується

раніше, ніж у відповідних працях засновників фройдизму.

Безперечно, філософське підґрунтя пізнього романтизму зазнавало тиску з боку молодшого і перспективнішого позитивізму, та водночас саме для нього стало й опорою, залишивши у спадок цілу систему знань, концептуальних підходів і світоглядних орієнтирів.

Мислитель такого рівня, як Іван Франко, не міг не зауважити, як вдало адаптується на позитивістському ґрунті цілий пласт натурфілософії; як ідеалістичний пантеїзм, що сприймає навколишній світ як еманацию божественного у природі, трансформується у позитивізмі в ідею світоглядного монізму. В моральному аспекті на перетині ідеалізму та позитивізму вибудувана Франкова теза про необхідність «шукати іскри божественного

вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали найнижче» [253, т. 26, 101].

Таким чином, мимовільно ідеалізм проривається з кожного рядка Франкових творів, бо всі вони, у тому числі й «ультрареалістичні», підпорядковані світлій мрії великої, огнистої і сильної особистості Каменяра – побудові заради звільнення мільйонів нового великого «храму людських змагань, праць і трудів» [253, т. 1, 41].

На свідомому рівні Франкові більше імпонувало декларувати відданість позитивізму. Навіть у приватних листах він інколи переконував знайомих у власній непричетності до ідеалізму: «Не уважайте мене, прошу Вас, за жодного ідеаліста – я зовсім звичайний чоловік на кожному кроці, а навіть мої поезії то не суть, як думаєте, впливи огнистої лави або їй подібного укропу серця – тільки бідного простого розуму,

котрому кусник науки, як іспанські чоботи на ногах, стримить» (лист до В. С. Давидяка від 3 липня 1875 р.) [253, т. 48, 29]. Однак оточення Франка не дуже йняло віри його деклараціям, а дослідники творчості письменника й поготів запевняли, що він, хоч глузував з ідеалістів, але й сам опинився між ними, «як втихомирилась його зворушена душа, страждуща з-за лихоліття в життю» [192, 946]. Бо й справді, що таке ідеалізм, як не винагорода людині за життя, як не покращення дійсності мистецтвом, як не протест вільного і творчого духу проти зовнішніх негараздів?!

Зрештою, у зрілому віці Франко й сам, на рівні свідомості, позбувся категоричності у ставленні до ідеалізму. Його пріоритети у творчості поступово зміщуються від *наукового* – до *ідеального* реалізму (позитивізм виявився неспроможним дати відповідь на просте запитання: «Яке благо може дати наука, яка не має душі?»). У відомій полеміці з

молодомузівцями він спростовує закиди щодо відсутності ідеалів у творах Панаса Мирного, Івана Нечуя-Левицького та своїх власних: «Чи всі ті і інші твори не були надихані високим ідеалізмом, до якого зрозуміння ще не доросла наша «Молода муза»?» [253, т. 37, 415] – риторично запитує опонентів Франко.

Безперечно, ідеалізм мав неабиякий вплив на формування естетичної свідомості Івана Франка. Наслідки цього впливу простежуються і на рівні літературно-критичних праць, і на рівні художніх творів письменника. А щодо суперечливого ставлення Франка на різних етапах його світоглядної еволюції до ідеалізму, то воно вкотре доводить правильність думки А. Давида-Соважо: «...Ідеалізм можна вважати вічним. Часом він зазнає ударів. Це відбувається через те, що життя мистецтва не становить, як твердять позитивісти, еволюцію, котра відносила би його безповоротно до

реального, а більше нагадує ряд переворотів, які, у власному безсиллі знищити остаточно ідеал, наближують його більше чи менше до дійсності» [72, 343].

## **1.2. Романтизм у теоретичному осмисленні Івана Франка**

Визначити роль романтизму в еволюції естетичної свідомості Каменяра намагалися практично всі франкознавці, котрі досліджували особливості творчого методу письменника. Однак і досі Франкова причетність до романтизму оцінюється неоднозначно. Найближчі соратники письменника – М. Драгоманов і М. Павлик картали його за так звані «романтичні скоки», вважали їх проявами слабкості, поступками на користь безідейності в літературі. О. Огоновський з поблажливістю та іронією, по-

професорському, аргументовано вказував на суперечності між палкими деклараціями свого талановитого студента про відданість реалізму та одночасним практикуванням романтичних принципів у художніх творах. М. Євшан вбачав перспективність Франкового звернення до романтизму в зв'язку з ідейно-естетичною спорідненістю останнього з модернізмом. Чи не найвиваженішим у ставленні до раннього (романтичного) періоду в творчості І. Франка був М. Зеров. Він вважав тогочасну поезію Каменяра аж ніяк не безідейною, а, навпаки, сповненою героїзмом самопожертви, самопосвяти, поезією «гімнів, закликів, програмових тирад» [101, 474]. В еволюційній тріаді розвитку естетичної свідомості Івана Франка Зеров надає романтизму роль тези, яка змінилася антитезою «сліз і зітхань», «жалощів і болінь» періоду збірок «Зів'яле листя» та «Із днів журби», а пізніше частково відродилася в



«синтезі цілої творчості поетової» у період написання поеми «Мойсей».

Безперечною заслугою розвідок М. Євшана та М. Зерова є те, що дослідники намагалися встановити психологічні чинники Франкового звернення до романтизму. М. Зеров убачає їх у «невідомому потягу, що кличе його [Франка, – Р. Г.] в бік «естетизму», в бік повного виявлення його творчої індивідуальності» [101, 488].

Франко від природи був наділений романтичним світосприйняттям. Усі герої-ідеалісти в його творах – різною мірою автопортретні. «Дух, що тіло рве до бою», дух вічного революціонера був притаманний йому впродовж усього життя. Тож, напевно, у молодому віці прогнозованою могла бути реакція Франка на спроби, наприклад, частини гімназійної професури примусити його дотримуватися академічних естетичних

канонів і правил. Так само бунтівливо пізніше реагував він на лектуру університетського вчителя О. Огоновського; на закиди «галицьких естетів» стосовно надмірної натуралістичності окремих епізодів у його творах; на психологічний тиск з боку М. Драгоманова, який пропагував уже протилежну романтизмові естетичну доктрину.

Особливості бунтарського характеру Івана Франка відповідали концептуальній опозиційності романтизму щодо застарілого на той час класицизму. Романтизм вніс у літературу революційні зміни. Мертві схоластичні догми й естетичні канони покликаний був оживити вільний дух поетичного бунтарства і творчої непокори. Прагматичному просвітительському раціоналізмові, який усе частіше виявляв свою неспроможність вирватися за межі емпірики, протиставлявся ірраціональний у своїй основі суб'єктивний ідеалізм.

Іван Франко пізнавав принципові переваги та недоліки романтизму і безпосередньо з художніх творів представників напрямку, і за посередництвом оцінок і висновків інших літературознавців, зокрема А. Давида-Соважо, який робить глибинний порівняльний аналіз романтизму з його найближчими літературними «сусідами» – класицизмом і реалізмом. На думку науковця, «у той час, коли учні класицистів цінують насамперед літературні та художні рецепти, умовні прикраси, механічні прийоми, зловживання якими перетворює генія лише на вищий ступінь таланту, новатори [романтики, – Р. Г.] протиставляють талантові природний геній і віддають перевагу інстинктові, а не методу» [72, 131]. Відмінність між класицистами та романтиками літературознавець обсервує на основі порівняння їхнього ставлення до дійсності: «Класицисти піднімалися над дійсністю і

водночас не губили її з поля зору, – пише він. – Не можна сказати, що вони її зневажали, але вони й не звеличували її надмірно. Романтики почувають до неї то любов, то відразу, вони або не бачать нічого, крім неї, або тікають від неї в таку далечінь, що зовсім втрачають її із зору. Вони проповідують часом, що для генія не тільки необов'язкові правила, але й сама дійсність...» [72, 149] Іван Франко теж вважав «характерним, пануючим окликом» того часу «повну емансипацію особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном» [253, т. 30, 217]. Однак усупереч усталеній думці про відрив романтизму від реальності Франка до романтизму привели пошуки адекватного відображення дійсності, а не втеча від неї. До речі, як це не парадоксально, але й ранніх романтиків не влаштовувала в класицизмі відсутність реалістичності, надмірне ідеалізування, яке призводило до спотворення реальної дійсності.

Питання про ставлення до дійсності є ключовим для усвідомлення різниці не тільки між романтизмом і класицизмом, а й між романтизмом і реалізмом. Реалісти обмежувалися дослідженням видимого «*світу речей*», романтики ж відкидали такий підхід; їх більше цікавив інший вимір – платонівський «*світ ідей*». Вони прагнули ближче підібратися до «справжнього», «темного» боку життя, заглибитися в тому *mare tenebrarum* (морі темноти), що існує в людській душі.

На думку того-таки Давида-Соважо, романтики «звільнилися від правил, щоби користуватися реальністю. Замість того, щоби створювати логічну цілісність, вони фабрикували цілісність наскільки можливо відповідну до зовнішньої дійсності і таку ж складну, конкретну та незв'язану, як дійсність» [72, 146]. Причому «якщо романтики й не були реалістами у творчості, то були реалістами в руйнуванні. Вони завдали достатньо сильних

ударів ідеалізму, героїзму, добродієвості та свободі й достатньо попорпалися в бруді грубих матеріальних фактів...» [72, 150]

Видимість і дійсність – поняття нетотожні. Романтики це визнали, маючи на увазі під «видимістю» категорію *матеріальну*, а під «дійсністю» – *ідеальну*. Зникла потреба штучно поєднувати ці категорії на рівні окремого художнього твору. І приземлене, і величне однаковою мірою отримали можливість бути зображеними у творах мистецтва. Для того, щоб адекватно відображати чи виражати, необхідно було лише позбутися рожевих окулярів класицистичного ідеалізування, декорування, прикрашання «неестетичного». А оскільки дійсність виявилася надто складною для раціонального сприйняття, то й не залишалося нічого іншого, як спробувати пізнавати її «крізь призму серця». Аналізуючи принципи романтичної гносеології, Д. Чижевський

зазначає: «Світ для романтики не є простим механізмом, що складається з окремих частин, як годинник з коліщат, а живий організм, частини якого зумовлені та скермовані цілим. Світ не цілком розкривається пізнанню нашого розуму. У ньому неможливо вивчати лише окремі сторони, сфери, не беручи до уваги всіх інших та цілого. А до того ж у світі багато «таємничих», захованих, невідомих сфер та сил. Романтика має навіть певну назву для цих сил, сфер у їх цілокупності: «нічна сторона» світу» [262, 357].

Вплив суб'єктивного ідеалізму на ідейно-естетичну систему романтизму спричинив усвідомлення і засвоєння романтиками ідеї вибраності та місіонерства Поета. Однак романтизм враховує також суперечливу природу людини, яка є величною й одночасно безпомічною, їй призначені злети і падіння, нею керують розум та ірраціональна життєва сила. Людина не може відмовитися від своїх

обов'язків на землі, оскільки, як вказав ще у XVII столітті Б. Паскаль, а у XX столітті підтвердили екзистенціалісти, вона «причетна», втягнута в боротьбу ще до того, як усвідомлює, що ця боротьба справді відбувається. Тому романтики особливо цінують риси, здатні допомогти особистості в самоутвердженні, такі, як енергія, готовність ризикувати, здатність накопичувати життєвий досвід, відвага, інтелект, уява. В одній із праць І. Франко зазначає, що «романтики, всі, від найрадикальніших до найбільше реакційних, усі були борцями за емансипацію людської душі, людського чуття, людської особистої вдачі від пут традиції, а коли й допускали якісь пута, то хіба добровільні, такі, які та душа сама, з внутрішньої потреби схоче наложити на себе» [253, т.45, 293].

Окрім філософії ідеалізму, важливим зовнішнім чинником Франкового звернення до поезики романтизму була обізнаність із



творчістю видатних представників цього літературного напрямку, яка породжувала певну рецепцію в літературно-критичних студіях і відповідні впливи безпосередньо на художні твори письменника. У філософському діалозі «На склоні віку» український письменник як найвизначніші досягнення XIX століття згадує творчі здобутки романтиків: «Чи ж на вступі XIX в. не блисли як два величезні метеори два наскрізь новочасні геніальні поети – Шеллі і Байрон, оба – величні індивідуальності, свободні від пут традиції, високі революційні уми, революційні, власне, для свого часу тим, що ламали лід закоружлої традиції і естетичної та й усякої іншої догматики?... А далі який же ряд пречудових індивідуалістів у всіх літературах Європи! Шотландець Борнс, і ірландець Мур, і англічанин Діккенс, і француз Віктор Гюго, і німці Гейне та Ленау, і поляки Міцкевич та Словацький, і росіяни Пушкін та Лермонтов, і наш Шевченко, і чех Гавлічек, і

стільки, скільки інших, хіба ж се не історичні постаті, характерні для XIX віку?» [253, т. 45, 293]

Глибокий генетико-типологічний аналіз художнього доробку вітчизняних і європейських романтиків міститься у Франковому «Передньому слові» до Шевченкового «Перебенді». Виявляючи романтичні впливи на поезію Кобзаря, критик порівнює її з тематично або стилістично близькими творами Шиллера, Гете; відзначає вплив на українського поета російської (Пушкін, Озеров, Жуковський) і польської (Міцкевич, Гоцинський, Чайковський) романтичних шкіл. У контексті дослідження розглядаються провідні в романтичній літературі проблеми: протиставлення героя та натовпу, місіонерська роль поета, значення натхнення й естетичного канону.

Горацієва сентенція «Odi profanum vulgus et arceo» [«Зневажаю низький натовп і ставлю йому перегороду», – Р. Г.] неодноразово провокувала І. Франка на її спростування (досить пригадати хоча б художній твір з однойменною назвою, важливий для з'ясування світоглядних орієнтирів письменника). У «Передньому слові» до «Перебенді» критик порівнює ставлення різних поетів-романтиків до проблеми взаємин героя і натовпу. Він засуджує «згідні вискази про «товпу» та «чернь», такі, як, наприклад, у Пушкіновому вірші «Чернь», підносить Шевченкове ставлення до проблеми, бо Кобзар «на собі дізнався, що товпа, особливо інтелігентна товпа, зовсім не таке невдячне поле для насіння «божого слова» [253, т. 27, 305] (в останній оцінці неважко вгадати проекцію власного життєвого досвіду на психологічний портрет Шевченка). Однак цікаво, що літературознавець досліджує

ставлення романтиків до опозиції «герой – натовп» крізь призму не романтичної, а по суті неоромантичної концепції. На його думку, XVIII вік і трактати Руссо «безмірно піднесли вагу одиниці людської», і «вона бере на себе боротьбу з старими спорохнілими порядками не тільки в політиці... але і в літературі (Шиллера «Rauber» і «Kabale und Liebe»)), а тому «очевидна річ, що коли та погорджена давніше «товпа» розпалася на множество одиниць, з котрих кожна мала ті самі людські права до життя і до всіх радощів життя, то й поетам прийшлося інакше відноситися до неї» [253, т. 27, 289]. Очевидно, що такий погляд на проблему соціуму в романтичному мистецтві справді почав зароджуватися, але домінуючим він став пізніше, власне в часи Франкової праці над цитованою передмовою до «Перебенді». Чітку диференціацію романтизму та неоромантизму на основі ставлення до цієї проблеми подає Леся Українка в статті

«Найновіша суспільна драма». Аналізуючи твір Гауптмана, вона пише: «В драмі «Ткачі» проявляється віяння новоромантизму з його прагненням до звільнення особистості. Старий романтизм прагнув звільнити особистість, – але тільки виняткову, героїчну, – від натовпу; натуралізм вважав її безнадійно підкореною натовпові, котрий керується законом необхідності й тими, хто найкраще вміє добувати собі користь із цього закону, тобто знову-таки натовпом у вигляді класу буржуазії; неоромантизм прагне звільнити особистість у самому натовпі, розширити її права, дати їй можливість знаходити собі подібних або, якщо вона виняткова і при тому активна, дати їй можливість підвищувати до свого рівня інших, а не знижуватися до їх рівня, не бути в альтернативі вічної моральної самотності або моральної казарми» [156, т. 8, 236-237]. Франко ж, як і у випадку з суб'єктивним і об'єктивним ідеалізмом, віддає перевагу

єдності, а не боротьбі протилежностей. «Якнайширше розвинутий індивідуалізм і якнайтісніша єдність одиниць – такі два головні лозунги нашого часу, що, на перший погляд, суперечні, але по суті неминуче доповнюють один одного» [253, т. 28, 145], – зазначає він у статті «З галузі науки і літератури».

Досвід класичного романтизму і неоромантизму Франко поєднує і в поглядах на роль митця: «Поет-романтик, – пише він, – де в чому схожий на поета Горацієвого – він ставить себе непомірно вище товпи, зайнятої буденними інтересами і не спроможної навіть розуміти його... Але він не пишається тим, навпаки, се його болить, він бачить в тім своє нещастя... Він не гордує товпою, навпаки, він хоче бути їй пожиточним, хоче послужити їй... Він нещасний нещастям свого народу, цілого народу; як одиниця вибрана, він непомірно сильніше відчуває радість й біль, ніж кожний

інший чоловік; він, заступник народу, терпить за весь народ» [253, т. 27, 290]. В основі такого тлумачення, окрім суб'єктивного ідеалізму, відчувається вплив Шопенгауєрової філософії страждання та настроїв світової скорботи «кінця віку». В іншому місці Франко ближче підійшов до власне романтичного розуміння проблеми: «Поет хоче піднести, ущасливити свій народ не силою фізичною, не освітою і наукою, він хоче «спастися» його, рушиться якимсь чудом, можливим тільки для всесильного чуття, стає месією, пророком і спасителем народним» [253, т. 27, 291].

Проблему месіанства в романтичній літературі досліджує С. Козак у статті «Українське і польське національне месіанство». Автор переконаний, що «цей вид месіанства сформувався ще в епоху романтизму, коли біблійне нове майбутнє, цей прихід Царства Божого на землі, поєднано з новітньою національною ідеєю, з відкритою

романтиками окремою структурою «душі народу», яка підкреслює психічну, культурну та історичну самобутність нації та вважає національність рушійною силою історичного процесу» [126, 287]. Є. Сверстюк вважає «месіянiзм народу й особливу місію поета в долі народу, поєднану з суворою оцінкою інших народів», одним із «iмперативів романтизму» (присутніх, між іншим, у творчості Кобзаря) [221, 356].

Романтизм у Шевченковому «Перебенді» Іван Франко вбачає у змалюванні кобзаря як пророка, у погляді на нього «як на вартового чистоти народного життя, людяних і щирих відносин людей до людей» [253, т. 27, 295]. Звідси концептуально споріднене бачення опозиції «натхнення – естетичний канон»: за Франком, у романтизмі «iндивідуальність поета стала найвищою властю, виломлювалась з усяких правил і границь суспільних; поезія



сталась вітхненням, ясновидінням, чимсь божеським і безсмертним» [253 ,т.27, 290].

Романтичні впливи на поезію Кобзаря Бюргерової «Ленори», Жуковського «Людмили», а особливо «Втечі» Міцкевича Франко досліджує у статті «Тополя» Т. Шевченка» [253, т. 28, 84]. На думку критика, українському письменникові вдалося уникнути надуживань романтичною манерою, Шевченко не вживає навіть слова «упир» і не пише про них, хоч «жив та виховувався в сам розгар романтизму польського і російського, котрий без упирів ані кроку не міг зробити», і справа тут у тому, що «здорова, світла і чоловіколюбна натура нашого поета відверталася від того огидного виплоду темноти та ненависті до натури людської» [253, т. 28, 86]. Таким чином, Шевченко не став «мучеником хибної, пережитої вже ідеї», на відміну, скажімо, від Марії Бартус, про яку Франко пише, що не було її кому спрямувати

на потрібну дорогу, а потрапила вона під вплив «прихильниць старого романтизму нижчого, містичного сорту...» [253, т. 26, 349]; або Юліуша Словацького, котрий у погоні за ідеалами «стратив з очей мир настоящий» [253, 26, 395]; або Яна Каспровича, якого «традиція романтичної школи» веде «в світ примар і фантастичних постатей, утоплеників, надхмарних дів, наяд і дріад, ангелів і чортів та інших декоративних істот цього гатунку» [253, т. 27, 261].

Ідея існування різних «сортів» романтизму (по суті, дуже близька до пізніших спроб радянських літературознавців поділити романтизм з ідеологічних міркувань на реакційний і прогресивний) визріла у Франка на певному етапі світоглядно-естетичної еволюції. З одного боку, це була констатація того факту, що романтизм складається з багатьох ідейно-естетичних течій. Ця різноманітність зумовлена іманентними

особливостями напряду. Шукаючи, як зазначалося вище, справжньої дійсності у світі ідей, у темній частині світу та людського єства, романтики все більше схилялися до агностицизму. А дійсності матеріальній відводилася роль нав'язливого неприємного подразника для чутливих нервів митця, змушеного або рахуватися з нею і втратити статус пророка, месії, людини не від світу цього, або зберегти особливий статус, перебуваючи в опозиції до матеріального світу. Парадоксально, але заради пошуків прихованої абсолютної реальності романтики відмовляються від реального авторського часопростору. Вони або відверто бунтують проти недосконалої дійсності (байронівський тип), або демонстративно надають перевагу героїчному історичному минулому, фольклорові, екзотиці далеких країн, фантастиці, містиці, інтимній ліриці тощо. Залежно від домінант, кожен із перелічених

варіантів ставав основою окремої течії в романтизмі.

З іншого боку, під впливом наростаючої популярності ідей позитивізму у Франка поступово утверджується переконання, що поезія – це «копіювання життя в його розумних проявах, руководимого поетичною справедливістю» [253, т. 26, 397] (натомість правовірному романтикові личило б говорити про «безумні прояви життя» та «поетичну сваволю автора»). Під впливом позитивістської тези про необхідну корисність будь-якого виду людської діяльності Франко остаточно переконався в тому, що «вищий сорт романтизму» – це література, здатна не лише задовольняти естетичні потреби людини, а й приносити безпосередню користь суспільству постановкою важливих соціально-політичних і морально-етичних проблем.

Отже, на відміну від майбутніх спроб радянських літературознавців поділити цей напрям на реакційний і прогресивний за грубо соціологічним принципом, письменник ставив питання ширше, з точки зору корисності у позитивістському розумінні слова, тобто враховуючи здатність (або неспроможність) служити загальному поступові людства. Такий підхід відрізнявся від вульгарно-соціологічного, оскільки не ігнорував здобутків романтизму в царині етики й естетики. Око пильного обсерватора не могло не спостерігати потенційних можливостей для розвитку в нових умовах таких романтичних принципів, як визнання творчої активності особистості, демократизація тематики, увага до народного життя, історії, фольклору, зацікавлення емоційною сферою психічної діяльності людини, звільнення від естетичних догм і канонів, тенденція до синкретизму різних видів мистецтва, родів та жанрів

літератури тощо. Водночас під наростаючим впливом раціоналізму у філософії та реалістичного типу творчості у мистецтві все помітнішою стає обмеженість можливостей романтизму. Надуживання ірраціоналізмом поступово втрачає магічний вплив на реципієнта і зрештою призводить до «звикання», подолати яке вдається шляхом непомірного збільшення дози таємничості, містицизму, фантастики у творах мистецтва. Про цю особливість А. Давид-Соважо пише, що «коли романтичний геній, захмелений усіма любовними напоями відчуття, втрачає з поля зору світ думок, його сп'яніння доходить до нестриманості: в словах у Віктора Гюго, в кольорах у Делакруа і звуках у Вагнера». «Прямими спадкоємцями романтизму по цій лінії» мистецтвознавець вважає поетів парнаської школи, романістів і драматургів мистецтва для мистецтва, художників школи імпресіоністів [72, 152]. Згодом

ірраціоналістичним тенденціям у літературі вдасться відродитися й отримати новий імпульс для розвитку на хвилі нового модерністського (в якому легко вгадуються риси «добре забутого старого» романтичного) мистецтва. Але Франко намагається ніколи не втрачати з поля зору «світ думок». Уже на схилі літ, 1909 року, письменник дає зрозуміти, що в опозиції «раціо» – «емоціо» він намагався шукати єдності, а не боротьби. Адже «поділ не буде зовсім докладний, бо ж ми знаємо, що витвори наукового, розумового думання звичайно не обходяться без праці чуття та фантазії, і, навпаки, витвори фантазії неможливі без праці розуму» [253, т. 40, 8]. Отже, даючи установку на одне із начал, літератор свідомо себе обмежує. Франко виступає лише проти надуживань, надмірностей. І це теж парадоксально, оскільки притаманний йому юнацький максималізм був ворогом будь-яких

компромісів. Очевидно, на рівні свідомості Франко намагався дотримуватися принципів, які мали б збалансувати ірраціональну нестриманість поетичного натхнення. Він розуміє важливість для творчого процесу таких факторів, як уява та поетична фантазія, бо «се дар думати образами, замість абстракційних понять бачити і малювати пластичні і барвні картини, в холоднім, летючім слові дощупуватись на дні живої душі, крові і нервів людських» [253, т. 30, 200], і водночас усвідомлює, що «белетристика стала тепер не виразом розбуялої фантазії, мрій та забагів дармуючих людей» [253, т. 26, 37], що поезія не повинна прикрашати сіру буденщину «фантастичним флером», «вколисувати фантастичними образами нашу уяву» [253, т. 33, 193]. Франко розцінює надмірне, на його думку, зацікавлення таємничістю у творчості, наприклад, бельгійських символістів як зловживання, а не як обґрунтований



концептуальний підхід. «Чи справді прагнення до таємниці і таємничості є таким вже вродженим, як твердять бельгійці? – ставить риторичне запитання критик. – Ми не можемо в це повірити, бо самі в собі цього потягу не відчуваємо. Зате знаємо, що потяг до таємниць і до речей таємничих відчувають часом малі діти і люди нервово збуджені, істерики і розумово не дуже розвинені. Отже, це стан хворобливий або первісний, песимістичний.

Аби панування такого стану в поезії мало означати якийсь поступ, якусь нову зірницю, – у це повірити нам трудно» [253, т. 29, 120].

Негативно Франко оцінює і непомірне захоплення суб'єктивізмом, оскільки, «замикаючись у тісній шкаралупі власного «я», хоча й роздутого до безмежності, вони [поети, – Р. Г.] тим самим замикають самі перед своєю поезією майбутнє...» [253, т. 29, 120] На його переконання, «суб'єктивна закраска тільки там

робить враження, де є виразом дійсно великої, огнистої і сильної особистості, де та особистість проривається сама, мимо волі автора; де автор чинить се сам, сваволячи, там такі відскоки тільки псуують цілість і лишають несмак» [253, т. 29, 491].

Неоднозначно літературознавець оцінює також звернення письменників до романтичної екзотики та містицизму. Осипові Федьковичу він закидає, що той – «поет одного закутка», що в його творах «невеликий обшир», що йому властивий, як і ледь не всім гуцулам, «нахил до містики», що він не може «потрясти, розбудити і повести за собою нашу суспільність»; але водночас критик визнає, що ті «слабі сторони» «не раз і самі стаються добрими сторонами» [253, т. 27, 37-38].

Ревізії неодноразово підлягав навіть незаперечний для молодого Франка здобуток романтизму – бунт проти правил у мистецтві.

В одній із ранніх критичних статей він пише: «На мою думку, літературна школа, до якої той чи інший автор належить, має дуже мале значення при оцінюванні його творів. Школа дає йому переважно тільки форму, метод спостереження дійсності. Зміст, дух, думку автор мусить внести сам, і лише ці фактори свідчать про його талант і вартість» [253, т. 27, 123]. Незабаром, оцінюючи поезію Павла Думки, він упевнено відстоює протилежну за змістом тезу: «...В нинішніх часах жаден правдивий поет не може обійтися без школи, без вироблення форми і язика, без знання того, що і як висказували і висказують інші великі поети» [253, т. 28, 91]. А ще через деякий час, коли позитивістський раціоналізм у мистецтві починає здавати позиції на користь ірраціональних філософських течій «кінця віку», Франко знову повертається до призабутих романтичних цінностей: «Знівечення естетичних рамок і схоластичних

шухлядок – що се значить? Значить признання повного, неограніченого права індивідуальності, особи автора в тій найбільш особистій індивідуальній функції людській, якою є літературна творчість» [253, т. 30, 217]. Відповідно, «ніякі правила та огранічення для нього не обов'язкові, крім правил доброго смаку, всякий твір буде добрий, крім вкучного та безхарактерного» [253, т. 30, 218]. Схожа думка знайшла своє відображення і в трактаті «Із секретів поетичної творчості». За Франком, «нова індуктивна естетика» передбачає, «що всякі правила, чи то диктовані давніше, чи такі, які можна б було подиктувати коли-небудь, усе були і будуть мертвою схоластиком і перешкодою для розвою штуки» [253, т. 31, 114]. Звичайно, категоричність стосовно «правил» не варто сприймати буквально, бо аналіз літературних творів епохи романтизму, здійснений літературознавцями за два століття й неодноразово узагальнений,

доводить, що навіть представники цього напрямку, незважаючи на декларації про ненормативність і свободу творчості, все ж мали стійку нормативну базу. Зрештою, і цитований трактат Франка, хоч не є зведенням правил на зразок «Поетики» Буало, однак своїм змістом указує на те, що контекстуальним синонімом до слова «секретів» у його назві є слово «правил». Письменник виступав не так проти школи, як проти схоластики, мертвеччини та доктринерства, диктатури естетичного канону, проти всього, що знеособлювало творчу індивідуальність поета, нівелювало важливість натхнення, перетворювало митця на ремісника, а його твори позбавляло «іскри божества».

Подолання надмірного академізму в літературі відкривало перспективу використання живої розмовної мови в художніх творах. У цьому аспекті Франкові зусилля щодо легалізації народної мови,

відстоювання фонетичного, а не етимологічного принципу правопису гармоніювали з програмними засадами романтизму. У статті «Літературна мова і діалекти» письменник зазначає: «Живий язык не має граматики, тобто не зносить школярських, механічних і непорушних правил, диктованих ніби вченими. Живий язык можна і треба студіювати як живу рослину, але не можна і не слід засушувати і заковувати в мертві правила і формулки» [253, т. 37, 205-206]. В іншій статті Франко продовжує цю ж думку: «Мова росте елементарно, разом з душею народу і мало дбає на граматичні правила» [253, т. 37, 246-247].

Вже сама етимологія слова «романтизм» свідчить про те, що воно походить від декількох понять, що мають певне відношення до романського світу. Насамперед йдеться про мови, якими говорили народи, що жили на півдні Європи після падіння Римської імперії,

– усі вони виникли з класичної латині. Архітектурний стиль, який переважав у цих народів, теж прийнято називати романським. Первісно, кажучи про «романтичну історію», мали на увазі розповідь, створену однією із цих живих мов; природно, що такій розповіді властива була простота викладу, – вона мала бути цікавою всім слухачам, і захоплюючі пригоди описувалися за допомогою пізнаваних деталей. Таким чином, ця словесність протиставлялася класиці відразу в двох аспектах: її простонародна мова протистояла класичній літературній мові, а буденний, правдоподібний матеріал народних балад і новел контрастував із шляхетною, «піднесеною» тематикою культивованих у класицизмі жанрів. Творчі пошуки літераторів перемістилися з галузі високого, шляхетного у сферу загальнозрозумілого, правдоподібного. Ті, хто проголосив цю нову тенденцію, тяжіли до народних оповідей, поезії, музики і почали з

того, що звернулися до жанрів, які впродовж тривалого часу зневажалися як занадто дрібні та прості (казка, балада, оповідання «із уст народу» тощо).

Ця народна за формою література дуже часто зверталася до тем і проблем, які робили її народною за змістом. Поняття «місцевий колорит», яке романтики зробили загальноприйнятим, указує на те, що вони прагнули ретельно відбирати варті уваги деталі навколишньої дійсності.

Тому хибно вважати романтизм періодом естетичної релаксації й індиферентизму щодо суспільних проблем між соціально і політично заангажованими часами просвітництва та позитивізму. Леся Українка в статті «Заметки о новейшей польской литературе» пише: «Скрізь у Європі романтизм виріс на руїнах класицизму, скрізь він був протестом особистості проти інертного чи гнітючого



середовища, скрізь, нарешті, він мав ясно виражений національний характер при всіх своїх аспіраціях до екзотизму та космополітизму» [156, 101]. Зрештою, в аспекті соціальної заангажованості поряд з романтизмом у літературі утверджуються початки реалізму. В цьому сенсі консерватор В. Скотт виявляє співчуття до бідних і принижених, для яких він домагається справедливості. Радикал Байрон зневажає тиранів, коронованих осіб, гордовитих аристократів, успішних філістерів, а наприкінці творчого шляху створює широку сатиричну панораму «Дон-Жуан». Кожен письменник указував на ті виразки, що були йому відомі краще від інших. Починаючи з В. Блейка та Р. Бернса, аж до В. Гюго й О. Пушкіна ніхто з великих поетів-романтиків не вважав, начебто поетична муза вище за злидні, від яких потерпають прості люди. У цьому сенсі повчальним є приклад Шеллі, який,

маючи репутацію майстра красивих слів і співця мрій, усе ж завзято студіював політичні теорії, філософію, природничі науки, а в поезії часто торкався економічних і політичних колізій тодішньої Англії.

У Франції романтичні поети, особливо В. Гюго й А. Віньї, постійно зверталися до проблем, поставлених завдяки Французькій революції. Гюго, котрий віддав політиці значну частину свого життя, усе більше переконувався в необхідності забезпечити широким масам спочатку політичну, а потім економічну рівність. Його погляди поступово еволюціонували від роялізму до республіканізму. Посеред цього шляху з'явилися «Знедолені», роман, задуманий як своєрідна біблія для пригноблених, у якому відобразилися досвід участі автора в революційних подіях, його близьке знайомство з убогістю, соціальною несправедливістю, деспотизмом.

Загалом в епоху романтизму формується новий цивільний кодекс, зміст якого полягає в зусиллях, спрямованих на створення максимально сприятливих умов існування для окремої особистості – людської індивідуальності й особистості нації (народу). Державній етиці класицизму, що осмислювала громадянський обов'язок у поняттях служіння державі, починає протистояти етика служіння народній (національній) суспільності.

Романтики рішуче виступили з критикою філістерства та бюргерської моралі. Вони критикували морально-правові норми, що регулюють сімейно-шлюбні відносини, вимагали цілковитої рівноправності жінки. Найрадикальніші з них йшли далі: вони прагнули відкинути всі моральні та правові норми, що регулюють життя суспільства. У зв'язку з цим варто зазначити, що Іван Франко в етичних питаннях виявляв поміркованість, керувався почуттям міри та здорового глузду.

Водночас його внесок в емансипаційний рух в Україні також не викликає сумніву.

Таким чином, на рівні змістовому, ідейно-тематичному майбутній реалістичний тип творчості доволі часто не заперечував, а розвивав успадковані від романтизму принципи. Тому визначення реалізму як «романтизмові ворожої течії» [262, 365], що його запропонував Д. Чижевський, здається нам надто категоричним. Певне протистояння між цими напрямками безумовно було, але воно носило діалектичний характер. Типологічно реалізм і романтизм мають дуже багато спільного. Це чудово усвідомлював І. Франко. Т. Комаринець, досліджуючи концепцію романтизму в літературознавчих працях І. Франка, звертає увагу на те, що останній «розглядав романтизм і реалізм у постійній і органічній взаємодії», «романтизм у його тлумаченні найчастіше був художньо загостреним вираженням найважливіших

аспектів реалізму» [128, 201]. Зрештою, сам Д. Чижевський визнає, що «принаймні один напрям реалізму – етнографічний – якнайщільніше був зв'язаний з традицією романтики» і що «в інших напрямках реалізму помічаємо значні, здебільшого несвідомі впливи романтики» [262, 365]. Натомість цілком доречними є висновки літературознавця про спорідненість романтизму з літературою бароко [262, 358-359], імпресіонізму, модернізму та символізму [262, 365]. Влучну характеристику романтичному напрямові дав Євген Сверстюк: «Романтизм – це вічні повторення молодости, це стиль, що проходить крізь епохи» [221, 356].

Історичному суб'єктивізму романтиків відповідає їхній естетичний релятивізм. Просвітителі орієнтувалися на стійкий естетичний ідеал. Романтики ж проголошують принцип універсальної терпимості. Для них усі

форми й усі періоди мистецтва набувають однакового значення. Але якщо говорити про метод романтизму в найзагальнішому розумінні слова, то це – синтез, а не еkleктика, бо перший передбачає створення на основі простих елементів нової, якісно вищої життєздатної організації, тоді як друга – це механічне поєднання елементів і сумарне поєднання їхніх властивостей.

Призначення романтичної поезії, за Ф. Шлегелем, «полягає не тільки в тому, щоб заново об'єднати відособлені види поезії та зіштовхнути поезію з філософією і риторикою. Вона прагне і повинна то змішувати, то розчиняти одна в одній поезію та прозу, геніальність і критику, штучну поезію та поезію природи. Вона повинна додати поезії життєвості... а життю та суспільству додати поетичного характеру. Вона повинна перетворити дотепність у поезію, наситити мистецтво серйозним пізнавальним змістом і

внести в нього гумористичний запал» [158, 172-173].

Отже, ідея синкретизму різних жанрів, стилів і навіть видів мистецтва, така популярна в сучасному постмодернізмі, а також різною мірою притаманна естетичним доктринам імпресіонізму та модернізму, теж була апробована у творчості письменників-романтиків.

Представники цього напрямку відкинули тезу класицистів про існування нездоланих кордонів між жанрами мистецтва. Їхньою великою заслугою стосовно розвитку жанрової системи літератури було активне впровадження у творчу практику фрагментарної прози.

Звичайно, своїм корінням фрагмент сягає вглиб літературної історії. Його давніми джерелами вважаються вислови, що є пражанром афоризму, сентенції, а також

парадокс і діалог. Усі ці жанри активно застосовували в античній літературі, а їхню форму успішно розробляли письменники та філософи Нового часу. Однак саме завдяки романтикам фрагмент отримав новий імпульс для розвитку, як і теоретичне обґрунтування його типологічних особливостей. Естетичні можливості жанру популяризували Новалис, Л. Тік, а особливо В.-Г. Вакенродер («Фантазії про мистецтво») та Ф. Шлегель («Фрагменти», «Люцинда»). Завдяки романтикам творчі можливості цього жанру в різних його модифікаціях отримали можливість використовувати реалісти та натуралісти (новела, нарис, образок), імпресіоністи і модерністи (етюд, шкіц, поезія прозою). Через фрагментарність у літературі утверджувалася безсюжетна проза, відкривалися можливості для поглиблення психологізму.

Переваги фрагментарної прози чітко усвідомлював Іван Франко, його здобутки у



цьому жанрі є очевидними як на рівні теоретичного осмислення, так і практичного втілення в художній творчості.

Отже, на рівні теоретичного осмислення Франко глибоко усвідомлював значущість романтизму в історії світової та національної літератури, вичерпаність одних і перспективність інших концептуальних положень напряму для майбутнього розвитку літератури.

Критична спадщина письменника переконливо свідчить, що романтизм був невід'ємною, повнозначною та повноправною частиною його естетичної свідомості. У подальшій частині роботи ми спробуємо дослідити межі впливу зазначеного напряму на художню творчість письменника.

### 1.3. Романтизм у художніх творах

#### Івана Франка

Здебільшого франкознавці скептично ставилися до здобутків письменника в романтичному мистецтві. І, можливо, частково мали на це підстави з огляду на історико-літературну *«вчасність»* Франкового звернення до зазначеного напрямку, *кількість* романтичних творів у загальному творчому доробку письменника та мистецьку *якість* окремих із них (М. Зеров у зв'язку з цим навіть уживає термін-оцінку – «бульварний романтизм»). Безперечно, український романтизм репрезентований цілісною й історично значущою плеядою літераторів на чолі з Тарасом Шевченком і Пантелеймоном Кулішем, до якої Іван Франко причетний хіба що дотично. Однак взаємини письменника з цим літературним напрямом доцільніше розглядати не як проблему значущості

*постаті Франка в романтизмі, а як проблему значущості романтизму в творчості Франка.* Оскільки письменник не був першовідкривачем романтизму в українській літературі, то його діяльність у цьому напрямі мала більше значення для інтенсивного, а не екстенсивного розвитку літературного процесу (так само, як творчість О. Стороженка, Я. Щоголева, Ю. Федьковича, Лесі Українки, Ю. Яновського, М. Хвильового, М. Вінграновського).

Досліджуючи особливості переходу Франка від теоретичного осмислення здобутків романтизму до їхнього втілення у художній практиці, важливо пам'ятати, що між будь-якими деклараціями і реальним станом речей у літературі, як правило, існують розбіжності. Декларація – це своєрідна трансформація творчого невдоволення автора або власною художньою практикою, або реаліями літературного процесу; це потяг до ідеалу,

якого в літературній творчості так само важко досягти, як і в будь-якій іншій сфері людської діяльності; це констатація того, що мало б бути, а не того, що реально існує. Тому раціональні теоретичні умовиводи Франка можуть слугувати лише додатковим аналітичним матеріалом у процесі дослідження його художніх творів, але аж ніяк не істиною в останній інстанції. Натомість більшої значущості на зазначеному етапі обсервації набуває з'ясування психологічних детермінант такого підсвідомого у своїй основі процесу, як літературна творчість.

Прикладом усвідомлення різниці між «програмовими тирадами» і художньою практикою письменника може бути Франкова-таки оцінка творчості чільного представника натуралізму в літературі Еміля Золя. «Та при тім він – романтик, – зазначає Франко. – Се не парадокс, се справді так: у тім завзятім натуралісті, в тім невтомимім малярі

соціального болота і гнилизни є душа романтика. У нього палка південна фантазія, що кохується в грандіозних контурах, яскравих кольорах, у прибільшуванні і роздуванні найвизначніших речей до нечуваних, казочних розмірів» [253, т. 31, 305-306].

Однією з провідних проблем біхевіоризму є створення психологічного портрета особистості за допомогою характеристик, які остання дає іншим людям. Адже оцінювати інших ми можемо тільки з точки зору власного життєвого досвіду. Франко є автором цілого ряду висловлювань на адресу інших літераторів, які водночас цілком могли б стосуватися його самого. Ось і в наведеній цитаті відчувається підсвідома проєкція самооцінки на аналіз особливостей творчого методу французького письменника.

Тож не дивно, що й стосовно амбівалентної натури самого І. Франка

неодноразово висловлювалися дослідники його життя і творчості. М. Євшан пише про «дві сторони психіки Франка і його діяльності... властиво, про їх боротьбу»: «Франко весь час боровся сам з собою, суспільний робітник боровся з поетом – і тільки в тій боротьбі скристалізувалася його психіка» [91, 136]. М. Зеров відзначає «Франкове роздвоєння між невідомим потягом, що кличе його в бік «естетизму», в бік повного виявлення його творчої індивідуальності – і програмовим його панцирем, що, лиш поволі спадаючи, дає йому змогу свobodно рухатись...» [101, 488]

Гіпотетично причиною цієї внутрішньої боротьби з самим собою могла стати суперечність між романтичним світосприйняттям обдарованого багатою фантазією та уявою письменника і раціональною спрямованістю на необхідну корисність творчої діяльності (принцип, на

який орієнтував І. Франка М. Драгоманов і який сповідували в той час європейські філософи-позитивісти). Цікаво, що на рівні свідомості Франко погоджувався з аргументами свого вчителя, він був упевнений у шкідливості надміру уяви та фантазії, які можуть завадити сконцентруватися на суспільно корисній праці. Один із героїв поеми «Нове життя» озвучує цю проблему:

Фантазія була мій перший ворог,

Вона мене й до згуби довела.

Все, що здобув я, розбивала в порох,

За чимсь новим і рвала і тягла,

Від змін до змін потручувала скорих,

Ні в що вглибитись, вжитись не дала,

Мов фата моргана манила без перерви.

Зглушила совість в мні і притупила нерви

[253, т. 1, 211].

Інший герой, який, за задумом автора, репрезентує здорові, «позитивні» сили із надр простого народу і за яким вгадується по-мужицьки прагматична й оптимістична частина «Я» самого Франка, ставить однозначний діагноз «панської» хвороби:

Ви, знать, крихітку на байронізм хорі,

На Weltschmerz, як казати звик ваш друг.

І нерви в вас до зрушень надто скорі,

Роздразнена уява, бо весь круг

Мрій, мислей, бажань – все к одній змагає цілі:

Ятрить рани, що згоїтись ще не встигли  
[253, т. 1, 207].

У дусі романтичного розуміння місії поета як пророка, провідника нації, здатного на самопожертву заради власного народу, поет декларує:



Я поборов себе, з корінням вирвав з  
серця

усі ілюзії, всі грішні почуття,

надії, що колись вільніше ще дихнеться,

що доля ще й мені всміхнеться,

що блиснуть і мені ще радощі життя.

Я зрікся їх навсе. У тачку життєву

запряжений, як наймит той похилий,

я мушу так її тягти, покіль живу,

і добре чую се, ярма не розірву

і донесу його до темної могили [253, т. 3,  
16].

М. Євшан, коментуючи ці рядки,  
зазначає, що це «типічна формула таких  
людей, як Франко», і водночас це «вічна  
нещирість» творців, які намагаються бути

лише робітниками «на народній ниві», бо вони забувають, «що ота власне надвижка духових сил, яка дозволяє їм ангажуватися в суспільну працю, – се й єсть мрія» [91, 137].

Поетична творчість значною мірою ґрунтується на підсвідомості. Даремно М. Драгоманов і М. Павлик нарікали на «романтичні скоки» Франка. У душі поета назавжди знайшли притулок ті вишукані «метелики», про які Франко писав у «Майових елегіях», що вони запряжені у «перлову мушлю», за погоничів мають «аморетів», а весь той екіпаж є екіпажем весни, символом несвідомого потягу до краси, до мрій, світлих ідеалів:

Весно, се твій екіпаж! І твоя се вина,  
коли серце

Ще раз розсудок злама, ще раз зо шляху  
збіжить.

Так усміхаєсь йому променястий той  
полет Ікарів,

Навіть Ікара судьба не налякає його [253,  
т. 3, 343].

І тільки невблаганний цензор –  
свідомість – примушує поета по хвилі додати:

Ні, аморети, мені за погоничів ви вже  
нездали:

Надто ви, хлопці, палкі, надто в їзді  
нетривкі [253, т. 3, 343].

Сублімований вияв підсвідомих  
імпульсів втілюється у поезії Франка в образі  
«безумних мрій», які, «немов той табун,  
вигравають по полю,/ гриви на вітер, і ржуть,  
дзвінко копитами б'ють», але вкотре «тверда їх  
рука в поводах цупко держить./ Хвилька – і  
ляск батога, і жорстоке, понуре «ніколи».../  
Праця! І чар весь мине» [253, т. 3, 342].

Так чи інакше, а потяг до «емоцій», ліризму, іdealізму, почуттєвої сфери людських стосунків, до бунтарства та радикалізму, зацікавлення темним боком світу та людської природи (ознаки, які становлять концептуальний стрижень романтичного мистецтва) – все це належало до одного із тих полюсів творчої напруги, які впливали на індивідуальний художній метод письменника не тільки в ранній період, а й упродовж усього його життя. Як слушно зазначає Лука Луців, «Франко почав свою поетичну творчість в романтичному дусі, пізніше він реалістично малював поетичним словом долю своїх героїв, але романтичної манери не покинув так повно, як це підкреслюють літературознавці в УССР» [162, 96]. Не випадково на початку ХХ століття вже визнаний, досвідчений поет Франко пише рядки, які можна вважати його творчим кредом, адже в них йдеться про необхідність поєднувати «фантазію і дійсність»:

На романтичного коня сідаю.

Крилатий звіру, не пручайсь, не ржи!

Неси мене, куди я загадаю,

На фантастичні ті шпилі біжи,

Де вихор грає, стогне гомін гаю,

Де на вузькій, мов ниточка, межі

Фантазія і дійсність спина в спину

Глядять у мрій квітчастую країну [253, т.  
3, 109].

Безперечно, найповніше прояви «молодечого романтизму» позначилися на першій збірці вчорашнього гімназиста – Франка-Джеджалика – «Баляди і розкази» (1876), про що свідчить вже хоча б вибір типово романтичного жанру *балади* з її потягом до містики, таємничості, фантастики, гостросюжетності. Однак притаманний Франкові юнацький максималізм позначався

на прагненні поєднати поетичну працю на «вершинах» фантазії та «низинах» реальної дійсності і в наступні періоди творчості.

Так само знайомство з творчістю Франка наштовхує на апіорний висновок про те, що його особистий «Sturm und Drang» розпочинається з виходом першої збірки і далі відтворюється час від часу з неоднаковою інтенсивністю у різні періоди і на рівні різних творів. *Індивідуальне* штурмерство Франка співпадає, резонує, підсилюється, а іноді й підсилює *національне* штурмерство українського народу. Інакше й не може бути із «сином народа, що вгору йде», який вірить, що він – «пролог, не епілог» [253, т. 2, 186]. Невідворотність швидких змін у найближчому майбутньому віщує навіть природа:

Грималь! Благодатна пора наступає,

Природу розкішная дрозж пронимає,

Жде спрагла земля плодотворної зливи,

І вітер над нею гуляє бурхливий,

І з заходу темная хмара летить –

Гримить! [253, т. 1, 26]

Іван Франко часто вдається до такого романтичного прийому, як підсилення експресивності твору через змалювання відповідного стану природи. Особливо багатими на такі пейзажні описи є поезії циклу «Веснянки», де цей прийом виконує функцію чи не найголовнішого елемента композиційної побудови. Наприклад:

Розвивайся, лозо, борзо,

Зелена діброво!

Оживає помертвіла

Природа наново.

Оживає, розриває

Пути зимовії,

Обновляєсь в свіжі сили

Й свіжії надії [253, т. 1, 28].

Стан природи може не тільки збігатися, а й контрастувати із настроєм ліричного героя, і це додає драматизму, підвищує експресивну напругу твору:

Вже сонечко знов по лугах

Почало весняную роботу;

І знов по широких полях

Полились ріки людського поту [253, т. 1, 27].

Але зміни, яких, здається, чекає сама природа, настануть тільки тоді, коли дух непокори, бунтарства заволодіє масами, підніме на активну боротьбу всіх і кожного. Франко сакралізує цей дух у рядках «Гімну»:



Вічний революціонер –

Дух, що тіло рве до бою,

Рве за поступ, щастя й волю, –

Він живе, він ще не вмер [253, т. 1, 22].

Відчуття духу національного відродження, який «хоч від тисяч літ родився,/ та аж вчора розповився/ і о власній силі йде» [253, т. 1, 22], бунтарський заклик «не ридать, а добувати,/ хоч синам, як не собі,/ кращу долю в боротьбі» [253, т. 1, 24] нагадують мотиви творчості німецьких «буремних геніїв» Й.-Г. Гердера, Ф.-М. Клінгера, Ф. Мюллера, молодого Й.-В. Гете, Г.-А. Боргера, молодого Ф. Шиллера.

Боротьба в розумінні Франка набуває значення священної категорії. У вірші «Божеське в людськiм дусі» ліричний герой звертається до Господа:

Коли ти в світ слав рід людський,

Життя людей зробив борбою,

Свою ти божеськість їм дав –

Дух, творчу силу із любовою [253, т. 3,  
290].

Відповідно ідеал поета в розумінні Івана Франка теж близький до романтичного: це образ бунтаря, який устами ліричного героя – Митуси промовляє:

Провинився я й на смерть готов,

Та не кину своїх дум.

Можеш ти мою пролити кров,

Але не зігнеш мій ум [253, т. 3, 295].

У радянські часи на догоду ідеології світогляд Франка проголошувався однозначно атеїстичним і матеріалістичним. Але без пояснень залишалося постійне звернення поета до філософсько-релігійних категорій «божеського духу», «божественного чуття».

Не вписується у доктрину об'єктивного матеріалізму й ідеалістична невпевненість Франка стосовно гносеологічних можливостей людського розуму, особливо ж коли мова йде про типово романтичну проблему – ставлення до «темного боку» людини чи світу:

Хто житні темну загадку розв'яже?

Хто людський дух розложить на частки

і повість кожної частинки скаже? [253, т. 4, 422]

Насправді, не можна забувати, що навіть найрадикальніші богоборчі тиради у творах Франка – це явище не лише світоглядне, а й літературне. Мотив богоборства – один із провідних у творчості романтиків, оскільки пов'язаний із концептуальною зорієнтованістю на протиставлення творчої активності особистості божественному провидінню. Саме під кутом зору літературного романтизму

варто розглядати, наприклад, монолог атеїста з поеми «Ex nihilo»:

Нема його! Свобода! Я черв'як,

Я, незапримітний атом в природі,

Я вбив його, розпанахав, розвіяв!

Я стрілами думок могучих, ясних

Наскрізь прошиб його і повалив

Додолу, мов Давид той Голіафа [253, т. 4, 7].

З іншого боку, у Франка є багато творів на біблійну тематику, позбавлених антирелігійного звучання. Серед них – вершина не тільки української, але й світової літератури – філософська поема «Мойсей». Оптимізм, віра у світле майбутнє свого народу – лейтмотив більшості поетичних збірок Івана Франка. У знаменитому «Пролозі» до

«Мойсея» поет у типово романтичному дусі пророкує власному народові:

О ні! Не самі сльози і зітхання

Тобі судились! Вірю в силу духа

І в день воскресний твого повстання  
[253, т. 5, 212].

Тут Франко ідентифікує себе (чи ліричного героя) з романтичним поетом-пророком, *wieszczem*. Однак не тільки звернення до теми пророцтва споріднює «Мойсея» з літературою романтизму. Як і в більшості романтичних творів на тему національно-визвольної боротьби, в «Пролозі» зазначено три просторово-часових площини: маргінальне сучасне життя народу:

Народе мій, замучений, розбитий,

Мов паралітик той на роздорожку,

Людським презирством, ніби струпом,  
вкритий! [253, т. 5, 212];

ідеалізоване героїчне минуле, в якому «стільки  
сердець горіло/ до тебе найсвятішою любов'ю,  
тобі офіруючи душу й тіло» [253, т. 5, 212]; й  
очікуване щасливе майбутнє, що  
перекликається з минулим:

Та прийде час, і ти огнистим видом

Засяєш у народів вольних колі,

Труснеш Кавказ, впережешся Бескидом,

Покотиш Чорним морем гомін волі

І глянеш, як хазяїн домовитий,

По своїй хаті і по своїм полі [253, т. 5,  
214].

За тією ж часо-просторовою схемою  
побудовані романтичні твори на історичну

тематику переважної більшості українських і зарубіжних літераторів.

Загалом поезія Франка має безліч романтичних вкраплень, а деякі твори цілісно репрезентують зазначений напрям.

Щодо ієрархії жанрів, культивованих напрямом, то, на відміну від класицизму, в якому перевага надавалася драмі, у романтизмі домінує лірика. Всупереч стереотипам про нібито соціальну заангажованість всієї творчості Франка, його поезія містить багато інтимної, пейзажної лірики, їй притаманний ніжний, меланхолійний настрій народно-пісенної стилізації:

Ой жалю мій, жалю,

Гіркий непомалу!

Упустив я голубочку

Та вже не спіймаю.

Як була близенько,

Не дав їй принади, –

А тепер я не знаходжу

Для серця розради [253, т. 2, 143].

Ставлення Франка до народної пісні найкраще характеризують рядки з його вірша:

«...І стиха до строю сопілки/ поплив із народним до спілки/ мій спів» [253, т. 2, 140].

Поет порівнює народну пісню з животворною криницею:

Криниця та з живою, чистою водою –

То творчий дух народу, а хоч в сум повитий,

Співа до серця серцем, мовою живою [253, т. 1, 144].



Справді, елементи фольклору гармонійно декорують Франкову творчість і на жанровому рівні (особливості композиційної побудови циклу «Веснянки»), і на рівні поезики:

Червона калино, чого в лузі гнешся?

Чого в лузі гнешся?

Чи світла не любиш, до сонця не пнешся?

До сонця не пнешся?

Чи жаль тобі цвіту на радощі світу?

На радощі світу?

Чи бурі боїшся, чи грому з блакиту?

Чи грому з блакиту? [253, т. 2, 142]

Або:

Ой ти, дубочку кучерявий,

Ой, а хто ж тебе скучерявив?

Скучерявили густі лози,

Підмили корінь дрібні сльози.

Скучерявили темні ночі,

Зранили серце чорні очі [253, т. 2, 142].

Деякі з авторських лірик Франка за поетикою та мелодикою виявилися настільки близькими широкому загалові, що стали сприйматися як «народні» («Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Як почувеш вночі край свого вікна»).

Більшість цитованих уривків – із ліричної драми «Зів'яле листя». Те, як можуть «стрічатися» в житті екстрими, демонструє нам ставлення літературознавців до зазначеного циклу. В радянські часи його проголошували однозначно реалістичним, бо, за І. Стебуном,

там не було суб'єктивізму, «там була об'єктивна правда найсуб'єктивніших людських переживань» [232, 81]. Нині домінує оцінка циклу як модерністського. Безумовно, до модернізму чи навіть декадансу «Зів'ялому листю» значно ближче, ніж до реалізму, однак і романтичні пасажі в ньому теж очевидні.

До ознак романтичного мистецтва у поетичній творчості Франка слід віднести й часті звернення до історичної тематики («Князь Олег», «Святослав», «Ольга», «Самійло Кішка», «Студії над найдавнішим Київським літописом», «Поетичні твори за мотивами історії стародавнього Риму»). Передбачаючи у зв'язку із цим можливі звинувачення на його адресу з боку прихильників «ультрареального» напрямку, поет зазначав: «Може зустріне мене закид, пощо я літаю фантазією в такі далекі часи і краї, чому не співаю про сучасне і близьке? Винуватий! Та що пораджу на се? Як умію, так

п'ю. Зрештою думаю, що не в тім річ, з якої бочки бере поет напій, що подає своєму народові, а в тім, який напій він подає йому, чи чисте покріплює вино, чи наркотик на приспання. Я наркотиками не шинкую» [253, т. 5, 8]. «Покріплючим» у цих творах було те, що, навіть якщо в них мова йшла про найдавніші часи та найвіддаленіші країни, вони однаково – більшою чи меншою мірою містили проєкцію на сучасне Франкові життя рідного народу.

Ерудованість українського поета у світовому романтизмі засвідчують його численні переклади творів інших видатних представників напрямку: Олександра Пушкіна, Адама Міцкевича, Віктора Гюго, Роберта Бернса, Джорджа-Гордона Байрона, Йоганна-Вольфганга Гете, Фрідріха Шиллера, Генріха Гайне. Вочевидь романтичними і за тематикою, і за жанрово-композиційними особливостями є Франкові переспіви балад

«Лицар» (за Гайне), «Русалка» (за Пушкіним), арабської думи «Пімста за вбитого» (з Гете), «Шотландської пісні» (з Пушкіна).

Серед найуживаніших у романтизмі жанрів була також казка, яка, з одного боку, відкривала можливості для демократизації літератури, оскільки робила її зрозумілою якнайширшим верствам населення (жанр казки – народний за походженням); а з іншого – відкривала письменникові нові виражальні можливості завдяки своїй алегоричності, інакомовності. Іван Франко звертається до жанру віршованої казки у таких оригінальних і перекладних творах, як «Вандрівка русина з бідною», «Лисиця сповідниця», «Лис Микита», «Абу-Касимові капці», «Про багача, що їздив біду купувати» та інших. Казка була одним із улюблених жанрів Франка і в художній прозі: «Казка про Добробит», «Як то Згода дім будувала», «Без праці», «Ріпка», «Звірячий

бюджет», «Опозиція», «Коли ще звірі говорили» тощо.

Художня проза письменника також зазнала очевидних романтичних впливів. Один із перших великих його прозових творів – «Петрії і Довбушуки» (1875–1876) – визнає романтичним більшість літературознавців. М. Євшан, наприклад, убачає в повісті вислів Франкового романтизму в таємничості, екзотичності, заплутаності фабули. «Такий романтизм, – пише критик, – побутував тоді найбільше в польській літературі в Галичині, і письменники такі, як Захар'яевич або Валерій Лозінський здобували собі популярність публіки творами в роді «Zaklety Dwor» або «Zakopane skarby» [91, 138].

М. Зеров убачав позитивний результат впливу М. Драгоманова на формування творчого методу І. Франка у відході останнього від «бульварного романтизму»

«Петріїв і Довбущуків» до манери, притаманної Е. Золя. Такий суворий вердикт на адресу твору автора-початківця можна пояснити тим, що цей автор – сам Іван Франко, і вимоги до нього – відповідні, та ще тим, що сам-таки письменник реально оцінював недоліки власного твору. Про романтизм своєї повісті він пише у вступі до другого видання (1912 рік): «На карб недозрілості того молодечого твору треба покласти його досить фантастичну топографію та не досить продуману композицію, се, так сказати, документ молодечого романтизму, який довелося мені пережити в значній мірі під впливом лектури польських романтиків: Міцкевича, Словацького та Красінського, а також польських белетристів трохи пізнішої доби, таких як Крашевський, Коженьовський, Держковський, Захар'яевич та Валерій Лозінський, що в своїх оповіданнях дуже часто оброблювали в напівромантичнім, а

напівреалістичнім дусі українські теми» [253, т. 22, 328-329].

Серед романтичних впливів на повість «Петрії і Довбуцуки» автор відзначає «ремнісценції гімназійної лектури, особливо фантастичних оповідань Ернста-Амадея Гофмана» [253, т. 22, 328].

Тема скарбів, які були накопичені нечесним шляхом і які Довбуш після покаяння передає на суспільну справу, також споріднює цей твір із романтичним напрямом, як і образ самого Довбуша, змальований у нереальному, екзотично-фантастичному дусі (малий Андрійко розповідає про дивовижного старця, який його врятував і якому ведмеді ластилися до ніг, наче пси [253, т. 14, 22]). Мотив опришківства містить у собі притаманну романтизмові фольклорність.

Про «Петріїв і Довбуцуків» Лука Луців пише, що «ця перша Франкова повість – це



мішанина сенсаційності і злочинності. Ось назви деяких розділів: Незвичайний рукопис, Сповідь опівночі, Погоня, Стара в пустині, Хлопці на чатах, Вчинок старої Горпини, Помста товаришів, Кінець – початок, Мій дім – моя твердиня!, Внучка воєводи, Утеча в'язня, а останній розділ називається «Нічні мари». Вже самі назви розділів говорять про сенсаційність цього твору, а про його «кримінальні» прикмети свідчить кількість смертних випадків в ньому» [162, 102-103].

Щодо значущості повісті «Петрії і Довбуцуки», то важко дати якусь певну оцінку. Адже з таким самим успіхом «бульварний романтизм» можна закидати гостросюжетним, читабельним і популярним серед найширших верств населення романам О. Дюма, які від цього не втратять свого значення у французькому літературному процесі. До того ж, аби адекватно оцінити цей неординарний твір, необхідно насамперед

правильно визначити його генологічні особливості, а це, як зауважив І. Денисюк, не завжди вдавалося навіть таким талановитим критикам, як Євшан і Сергій Єфремов, оскільки в арсеналі їхньої значної ерудиції не було такого терміна, як *готичний роман* [79, 142]. Останній, за І. Денисюком, «має досить виразні структурні ознаки. Триєдині його жанротворчі атрибути – *mystery*, *horror*, *suspense* (тайна, жах – по-польськи «*groza*», по-російськи «ужас», напруга очікування)» [79, 143]. У статті «Літературна готика і Франкова проза» науковець переконливо доводить, що всі три зазначені складники присутні у «Петріях і Довбущуках» (як, до речі, й у деяких інших творах І. Франка). Саме у системі координат літературної готики І. Денисюк розглядає естетичну вартість аналізованого твору і доходить висновку, що «Франковий першороман, написаний в останній рік гімназійних студій і на початку

університетських, стартував від європейського преромантизму й наблизився до реалізму, навіть провіщав модернізм. Він був етюдом, прелюдом і програмою того універсуму, складного за проблематикою і поетикою універсуму, що склався з десятка романів і повістей, більше сотні оповідань, новел, образків» [79, 142]. Так само і Лука Луців про повість «Петрії і Довбущуки» зауважує, що вона «таки має «деяку літературну вартість», а з огляду на її прикмети вона конечна до зрозуміння пізніших повістей Івана Франка» [162, 108]. У слушності останньої тези переконуємося під час аналізу інших Франкових творів, у яких інтрига створюється за допомогою подібних прийомів і засобів художнього зображення.

Ще один прозовий твір Франка з яскраво вираженими ознаками романтизму – це історична повість «Захар Беркут». Звернення до історичної тематики серед романтиків було

надзвичайно популярним. Історія, як і фольклор, давала можливість письменникові протиставити ворожій для нього і для його народу дійсності «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой». Усвідомлення героїчного минулого власного народу сприяло в епоху романтизму самоідентифікації, самоутвердженню та самовизначенню європейських народів, відкривало їм перспективи розвитку на майбутнє. По-романтичному пророче для українців звучать передсмертні слова Захара:

«Але серед тих злиднів знов нагадає собі народ своє давнє громадство, і благо йому, коли скоро й живо нагадає собі його: се оцадить йому ціле море сліз і крові, цілі століття неволі. Але чи швидше, чи пізніше, він нагадає собі життя своїх предків і забажає йти їх слідом. Щаслив, кому судилося жити в ті дні! Се будуть гарні дні, дні весняні, дні відродження народного! Передавайте ж дітям і

внукам своїм вісті про давнє життя і давні порядки. Нехай живе між ними тота пам'ять серед грядущих злиднів, так, як жива іскра не гасне в попелі. Прийде пора, іскра розгориться новим огнем!» [253, т. 16, 154]

Жанр історичного роману в позбавленій державності Україні був завжди актуальним. У Європі найвизначнішим представником романтичної історичної прози вважається Вальтер Скотт; в Україні його найвідданішим послідовником і учнем був Пантелеймон Куліш. Із творчістю обидвох письменників був добре обізнаний Іван Франко.

Окрім історичної тематики та жанрової специфіки, ознаки романтизму в повісті – гостросюжетність, насиченість батальними сценами, абсолютизація позитивних і негативних героїв, зображення байронівського типу героя-бунтаря, детальне зображення місцевого колориту тощо. Захар Беркут – це

український Мойсей, провідник нації, який вчить свій народ не шукати, а боронити землю обітовану. Франкова повість має ознаки лицарського роману, події якого розгортаються в умовах карпатського колориту.

Елементи романтизму можна віднайти і в загалом неромантичних творах письменника. Скажімо, повість «Борислав сміється» вважається чи не вершиною Франкового реалізму, а проте образ Бенедя Синиці змальований не зовсім реалістично. Франко ідеалізує головного героя, абсолютизуючи його позитивні риси. Такий «безгрішний» персонаж, що протистоїть «злому» середовищу, більше характерний для романтичних творів. «Вельми романтичною» у творі «Борислав сміється» здавалася О. Огоновському історія пристрасної любові Готліба до Фанні, особливо ж перша зустріч «перебраного за вуглярчука» Готліба з дочкою Леона Гаммершляга, коли Готліб, мало не

одурівши від кохання, кидається перед коні, щоб зупинити їх. «Правда, що любов у людей орієнтальної породи буває гарячіша, ніж у європейців, але все ж любовні пригоди Готліба розказано з такими романтичними подробицями, які не конче суть пристібні до писання реального.

Відтак про характеристику Бенедя Синиці зазначимо, що вона не може зватись природною» [192, 998], – резюмує О. Огоновський.

Письменник звертається до романтичної манери і в одній із частин-новел великого роману «Лель і Полель» (1887) для того, щоб підсилити інтригу, підвищити читабельність твору. Елементи натуралізму та реалізму в цій частині твору пом'якшуються романтичним контекстом: як і в повісті «Петрії і Довбуцуки», оповіданні «У тюремнім шпиталі», у розповіді про перебування Владка

і Начка в тюрмі знову присутня тема захованих скарбів, котрі нажито нечесним шляхом, але які в майбутньому мають послужити справі боротьби за національне та соціальне відродження народу. Епізод, коли дід, який помирає у тюрмі, ділиться своєю таємницею з хлопчиками, нагадує типово романтичну історію з роману О. Дюма «Граф Монте-Крісто».

У романтичному дусі розкривається в «Лелі і Полелі» й тема всевладного кохання, почуття настільки сильного, що воно здатне штовхнути людину на злочин проти власного сумління, на зраду суспільних інтересів і навіть на самогубство.

Елементи романтизму в повісті криються у містичній запрограмованості близнят, їхній вірі, що один без одного вони не зможуть жити на світі.



Типово романтичним вважається прийом контрасту, але виявляється, що на вищому ступені узагальнення і сам романтизм може бути контрастно використаний у протиставленні з натуралізмом. У «Перехресних стежках» Франко протиставляє романтичне, платонічне кохання Регіни і Євгена брутальному ставленню Стальського до дружини. Ідеалізоване зображення головного героя, який бореться зі «злим» середовищем, контрастує з фізіологічно детермінованою постаттю Стальського. Романтична гостросюжетність співіснує з надмірно деталізованим описом справ, які веде в суді Рафалович.

Контраст як композиційний засіб покладено в основу іншого твору Івана Франка – «Хома з серцем і Хома без серця». Це оповідання важливе з того боку, що дає розуміння психологічних причин явища, яке М. Драгоманов та М. Павлик не зовсім

делікатно називали «романтичними скоками» Франка.

Протиставляючи головних героїв у творі, письменник не тільки робить їх виразниками протилежних ідеологічних концепцій, що побутували на той час у середовищі інтелігентної української молоді, а й надає їм ролі «живих символів» різних сторін амбівалентного людського «Я» письменника. Палкі промови, що їх проголошують Хома з серцем і Хома без серця, нагадують уривки з публіцистичних творів самого Франка, а їхній діалог сприймається інколи як внутрішній монолог автора:

«— Мусимо любити народ, що вигодував нас працею своїх рук і потом свого чола! — проповідав із щирим запалом Хома з серцем.

— До чого здасть[ся] народові наша любов? — бурчав Хома без серця. — Народ потребує реальнішої поживи» [253, т. 22, 10].

Іван Франко звертався до поетики романтизму не тільки під впливом загальних тенденцій у розвитку літературного процесу, але й тоді, коли в його естетичній свідомості перемагали аргументи Хоми з серцем. Хома без серця символізує раціоналізм реалістичного типу творчості. Вічна суперечка між «розумом» і «серцем» тривала впродовж усієї творчої діяльності письменника і на рівні різних художніх творів по-різному вирішувалася.

Художня творчість Івана Франка переконливо доводить, що романтизм був невід'ємною, повнозначною та повноправною частиною його естетичної свідомості так само, як реалізм, натуралізм, імпресіонізм чи модернізм. Геніальність письменника проявляється у вмінні підсвідомо синтезувати здобутки різних літературних напрямів, у тому числі й романтизму, перебуваючи у постійній силовій напрузі протилежно спрямованих

полюсів «раціо» та «емоціо». В умовах ущільнення українського літературного процесу кінця XIX – початку XX століть ця особливість творчого методу Івана Франка не тільки забезпечувала оригінальність і самобутність його художнім творам, а й відкривала нові можливості для інтенсивного розвитку всієї української літератури.

## **РОЗДІЛ 2**

### **2. Іван Франко та реалістичний тип творчості**

Франко звернувся до реалістичного типу творчості після нетривалого художнього експериментування у межах романтичного напрямку. В цей період відбувалася поступова кристалізація основних концептуальних підходів письменника до літературної праці.

Подальший і найдовший період еволюції його естетичної свідомості тривав уже в контексті реалістичного типу творчості, який, за Д. Наливайком, формують три літературні напрями: натуралізм, реалізм та імпресіонізм. Причому, на думку вченого, «близькість натуралізму й імпресіонізму неможливо пояснити, не беручи до уваги того, що обидва вони знаходяться в однаковому відношенні до реалізму і насамперед через нього зближуються між собою» [183, 110].

Звичайно, можна дискутувати стосовно доцільності однозначного співвіднесення імпресіонізму з реалістичним типом творчості. Перехідний характер цього напрямку проявляється у рівнонаближеності (рівновіддаленості) як щодо реалізму, так і щодо модернізму. Ми розглядатимемо імпресіонізм у межах реалістичного типу творчості, маючи на увазі, що саме класичний варіант цього напрямку більше співвідноситься

з реалізмом, тоді як до модернізму ближчим є мистецтво постімпресіонізму. До того ж важливими для нашого дослідження є усвідомлення генетичної спорідненості Франкового реалізму з натуралізмом з одного боку та імпресіонізмом – з іншого; врахування можливості взаємозв'язку та взаємопроникнення елементів цих систем.

Дивовижно, але між імпресіонізмом і натуралізмом не менше спільних типологічних ознак, ніж між імпресіонізмом і реалізмом. Скажімо, імпресіоністи й натуралісти однаково ставилися до ролі уяви у творчому процесі. За Давидом-Соважо, ця роль «у тих, хто не підкорює її [уяву, – Р. Г.] розумові, тобто у натуралістів, полягає в тому, щоб отримувати враження безпосередньо від дійсності та передавати їх такими, які вони є у своїх творах...» [72, 85] Ця теза цілковито могла б стосуватися й імпресіоністичного мистецтва. Представники обидвох напрямів виступали

проти будь-якого (класицистичного насамперед) доктринерства та схоластики, надмірного академізму в літературній творчості: «Захоплені своїм натхненням, вони мчать уперед і вперед, не оглядаючись назад, не піднімаючи погляд угору, забувши про будь-які традиції, ставлячись із презирством до будь-якої доктрини; як коні, які закусили вудила, вони скидають із себе пута і в гарячності перестрибують через усі бар'єри» [72, 86].

Загалом усі три напрями демонструють певну генетико-типологічну спорідненість на поетикальному рівні, проте кожен із них залишається самостійним і самодостатнім явищем і ланкою літературного процесу.

У цьому розділі ми спробуємо дослідити межі впливу ідейно-естетичних систем натуралізму, реалізму й імпресіонізму на

літературно-критичну та художню спадщину Івана Франка.

## **2.1. Вплив філософії позитивізму на формування естетичної свідомості Івана Франка**

Еволюція естетичної свідомості Івана Франка відображає проблему вічного протистояння і водночас єдності діалектичних категорій *ідеального* й *матеріального* у філософії та мистецтві. Франкове розуміння проблеми співвідношення цих двох категорій близьке до провідних ідей праці А. Давида-Соважо «Реалізм і натуралізм у літературі та у мистецтві» (1891), в якій автор, зокрема, зазначає: «У більшості творів мистецтва прийнято відрізняти два елементи: той, котрий людина запозичує від дійсності, та той, котрий вона вкладає у твір від самої себе. Дотримання



рівноваги між цими двома елементами становить особливість відомих авторів і відомих століть, котрі називаються класичними. Порушення встановленої вже рівноваги виникало у певні періоди від того, що людський дух, змучившись від надмірного витання, віддавався повністю дійсності, зникаючи, можливо, від того, – як і люди XVIII віку, – що переступив межі ідеального і заблукав, за відсутності баласту, у сферах чистої абстракції» [72, 5].

Боротьба (а отже і діалектична єдність) протилежних світоглядно-філософських доктрин проектується на особистісний рівень із процесів, що супроводжують загальний духовний розвиток людства і суть яких зводиться до почергового домінування в інтелектуальній атмосфері матеріального й ідеального начал. Останні дві категорії є конституюючими для двох опозиційних парадигм, структура яких може дещо

видозмінюватися у процесі історичного розвитку, але загалом передбачає, як правило, абсорбцію відповідних понятійно-категоріальних елементів: 1) раціоналізму, емпірики, конкретики, об'єктивізму, реальності, змісту, етики, результату – для матеріалізму та 2) ірраціоналізму, теорії, абстракції, суб'єктивізму, ірреальності, форми, естетики, процесу – для ідеалізму. Кожну із парадигм у різні періоди репрезентували різні філософські напрями, течії та школи, виникнення і занепад яких залежали від змін ієрархічних взаємовідношень між елементами зазначених структур. У XIX ст. на зміну класичному ідеалізмові приходять позитивізм як варіант філософії матеріалістичного спрямування.

Оскільки процес становлення естетичної свідомості Івана Франка відбувався на тлі загострення суперечностей між старою ідеалістичною та новою позитивістською

філософсько-світоглядними системами, то й об'єктивно письменник не міг уникнути вагання між протилежними доктринами. Для нашого дослідження надзвичайно важливо звернути увагу на цю обставину, оскільки Франкове захоплення *позитивізмом* на різних етапах становлення його естетичної свідомості поєднується з неоднозначністю у ставленні до *ідеалізму*. Враховуючи те, що позитивізм є основним світоглядно-філософським підґрунтям творчого методу Каменяра, розгляньмо детальніше його (філософського напрямку) концептуальну модель з оглядом на Франкову-таки рецепцію останньої.

Звернення Івана Франка до позитивізму зумовлене як безпосереднім знайомством письменника з працями європейських позитивістів, так і особистим впливом Михайла Драгоманова. Діяльність останнього щодо популяризації позитивізму в Україні здійснювалася власне за посередництвом його

учнів – передусім Івана Франка та Михайла Павлика. Ще 1874 року в статті «Стан і завдання науки давньої історії» М. Драгоманов покликається на вчених «позитивної школи», пише про їх «пристрасне бажання знайти такі ж об'єктивно точні основи для пояснення історичних явищ, які вже мають для багатьох життєвих процесів науки природничі». Автор згадує імена мислителів, які нині вважаються основоположниками позитивізму: Конта, Мілля, Бокля, Спенсера [86, 77]. Вплив М. Драгоманова на формування позитивістської методології мислення у його учнів можна дослідити на основі аналізу «Листів до редакції журналу «Друг», на матеріалах «Листування І. Франка та М. Драгоманова» тощо.

В основу філософської доктрини, яку М. Драгоманов вважав за необхідне популяризувати в Україні, покладено раціоналізм О. Конта; вчення про всезагальний

детермінізм І. Тена; натурфілософію Г. Спенсера; еволюційну теорію Ч. Дарвіна. Заснована Огюстом Контом школа мислення орієнтувалася на все те, що позитивне. На думку польської дослідниці Б. Скарги, значення терміну «позитивний» розкривається як «корисний», «реальний», «достовірний», «точний», «конструктивний», «відносний», «соціальний» [299, 12]. Поняття «позитивний» по суті ототожнювалося із поняттям «прогресивний». Поступово вироблялася єдина раціоналістична система цінностей, у якій категорії добра і зла узалежнювалися відповідно від категорій корисності – шкідливості для прогресу людства. Раціоналізм, прагматизм позитивізму – це реакція на безплідне блукання людського духу «у сферах чистої абстракції» в епоху ідеалізму.

Франкове захоплення раціоналізмом на певному етапі світоглядної еволюції межувало з надуживанням у літературно-критичних

студіях. У статті «Гайота. Новели», пишучи про твір «Квітка папороті пана Леонарда», він зазначає: «Пан Леонард – взірець варшавського денді, хоч людина зрештою інтелігентна, – хоче знайти квітку папороті. Навіщо? Ми не знаємо і не можемо зрозуміти, як людина, яка закінчила бодай початкову гімназію, може серйозно не знати, що папороть не цвіте, а розмножується за допомогою спор» [253, т. 27, 128]. Необізнаність автора з елементарними законами ботаніки прикро вражає Франка, адже він переконаний, що сучасний романіст повинен стати «не тільки психологом і соціологом, він мусить бути тепер і природознавцем, і промисловцем, і лікарем, і юристом, і ремісником, і хліборобом, щоб зрозуміти, заглибитися і відтворити надто диференційоване суспільство, всюди найти явища істотні і відмежувати їх від менш важливих» [253, т. 28, 181].

Відстоювати раціоналістичні принципи в консервативному середовищі, в якому раціоналізм ототожнювали мало не з атеїзмом, Франкові було важко. Він змушений був доводити, наприклад, що «від раціоналістів до безбожників ще дуже далеко, а найзавзятіший раціоналіст перед 100 літами, Вольтер, таки будував церкву богу», «що розум і просвіта не суперечні релігії і правдивій релігійності, але противно, мусять бути їх головною основою. Темний, дурний і тупий чоловік не може бути правдиво релігійним» [253, т. 45, 271].

І справді, позитивісти були глибоко віруючими людьми, якщо взяти до уваги, що на вимогу часу вони створили власну «релігію» (чим не ідеалізм?!), засновану на вірі в необмежені можливості прогресу. «Але що за земний рай, який уявляється вам у формі п'яної мрії, вам, котрі забороняють мріяти!..» [72, 331], – риторично звертається до adeptів позитивізму Давид-Соважо, підкреслюючи

суперечність між їхніми деклараціями про раціоналізм та ірраціональною у своїй основі вірою в торжество прогресу. Не міфічний цвіт папороті, а розквіт науки, на переконання сучасників і однодумців Франка, мав принести щастя та «земний рай» людству. Адже прогрес, поступ безпосередньо залежить від розвитку наукових знань. Науковості вимагали навіть від творів мистецтва. Г. Спенсер писав: «Вище мистецтво будь-якого роду засноване на науці, без неї не може бути ні досконалого твору, ні досконалої оцінки» [230, 50]. І. Тен вважав науку і мистецтво двома шляхами пізнання, які відрізняються лише за формою, але не за змістом (їхня спорідненість витікає із спільності їхніх завдань, мети, головної функції, якою є функція пізнавальна) [240, 286].

Під впливом позитивізму найвизначніший репрезентант натуралістичного напрямку – Е. Золя намагався



поставити літературну творчість на наукову основу, спертися на досягнення природознавства у поясненні людської природи. Він стверджує: «Якщо не брати до уваги форму, стиль, то автор експериментального роману – це вчений... Ми, неначе фізіологи, проводимо досліди над людиною...» [103, 277] Подібна позиція й у братів Гонкурів, які пишуть у щоденнику: «Ніхто ще не схарактеризував наш талант романістів. Він полягає у дивному й унікальному поєднанні: ми одночасно фізіологи та поети» [58, 614].

I. Франко підтримував ідею гносеологічного симбіозу між *естетичним* і *науковим* пізнанням дійсності, адже література, на його погляд, «вказує хиби суспільного устрою там, де не все може добратися наука (в житті щоденнім, в розвитку психологічним страстей та нам'єтностей людських)...» [253, т. 26, 13] У літературній творчості, вважає

Франко, «треба знання і науки, щоб уміти доглянути саму суть факту, щоб уміти порядкувати і складати дрібниці в цілість не так, як кому злюбиться, але по яснім і твердім науковім методі. Така робота ціхує найкраще всю нову реальну літературну школу, втягаючи в літературу і психологію, і медицину та патологію, і педагогію, і другі науки. Тота наукова підкладка і аналіз становить іменно найбільшу вартість сеї нової літератури проти усіх давніших, вона запевняє довговічну стійність творам таких писателів, як Діккенс, Бальзак, Флобер, Золя, Доде, Тургенєв, Гончаров, Лев Толстой, Фрейтаг, Шпільгаген і др.» [253, т. 26, 12]. Подібну думку критик висловлює і в статті «Наше літературне життя в 1892 році»: «В наших часах писательська творчість, коли вона має бути справді ділом поважним, а не школярською забавою, – се така ж поважна студія, як і праця наукова, тільки безмірно

ширша, многостороння і трудна» [253, т. 29, 8].

А отже, «писатель мусить знати чимало загальних і теоретичних наук, як психологію, економію суспільну, політику і т. ін., без котрих він не зуміє поставити себе на належнім становищі супроти персонажів свого твору, не зуміє відповідно зрозуміти й показати нам їх вчинки, не зуміє дати нам твору справді широкого і тривкого» [253, т. 29, 9].

Сцієнтизм, прагматизм, раціоналізм позитивізму, його соціальна зорієнтованість лягли в основу Франкової концепції «наукового реалізму», яку ми розглянемо детальніше в подальших розділах.

Відповідно до ідей О. Конта про необхідність корисності будь-якої людської діяльності І. Франко вказує на соціальну значущість літературної творчості, яка полягає у потребі «скопювати доразу життя народів у

всіх верствах і відносинах, показати світу його потреби, хиби, нестатки, а разом вказати всюди живі і здорові елементи, котрі можуть послужити за підвалину до будівлі свобідної і щасливої будущини мільйонів» [253, т. 26, 37].

Звернення позитивізму до соціальної проблематики, на думку Франка, визначає етичну програму на пряму, а також ідеологічні орієнтири для літературної творчості: «вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя, — значить, зближувати інтелігенцію з народом і закріпити її до служби його добру. Без тої культурної і поступової цілі, без тої научної підкладки і методу... література стане пустою забавкою інтелігенції, нікому ні до чого не потрібною, нічийому добру не служачою, а пригідною хіба для розривки багачам по добрім обіді» [253, т. 26,

12]. Демократизація тематики художніх творів, зацікавлення проблемами соціальних низів суспільства у тогочасному літературному процесі теж відбувалося під впливом позитивізму. Зокрема заслугою позитивізму в польській літературі Франко вважає те, «що цей напрямок... почав ближче стежити за життям польського селянина» [253, т. 33, 377].

У діалектичній опозиції категорій *процесу* та *результату* творчої діяльності критик віддає перевагу останньому. Наукову роботу, як і художню творчість, Франко ніколи на свідомому рівні не сприймав як самоціль. Він неодноразово наголошував, «що критика, де розбирається наука «для самої науки», рівно як і критика, де штука і її ідеали суть самі для себе найвищою ціллю, тепер уже цілком уступила критиці соціальній, де життя і його відносини, а не що іншого, становлять найвищу ціль штуки і науки» [253, т.26, 26]. Франко переконаний: «Науку перестали

управляти і розвивати для самої науки, но  
взялися робити її доступною якнайбільшій  
масі людей, взялися її популяризувати. І штуку  
перестали уважати за її ж власну ціль,  
перестали в белетристиці представляти  
недостижимі ідеали і утопії...» [253, т. 26, 37]  
Звідси і відповідні акценти у ставленні Франка  
до співвідношення «життя – естетика»: «Не  
життя для естетики і краси, а естетика і краса  
для життя, для піднесення і облагородження  
кожної людської особистості – це її найвищий  
естетичний принцип» [253, т. 27, 282].  
Усвідомлення переваги життя над естетичними  
правилами, які «поставали і щезали в протязі  
століть», аж поки не стали «пустою формою»,  
приводить автора статті «Література, її  
завдання і найважливіші ціхи» (1878) до  
висновку про те, що «література і життя  
мусять стояти в якійсь тісній зв'язі», адже  
«щось зовсім нового, зовсім відірваного від

світу його вражень чоловік ніколи не міг і не може сотворити» [253, т. 26, 11].

Звернення до життя мало означати насамперед звернення до сучасності. Скажімо, в «Літературних письмах» Франко висловлює думку, що лише сучасні сюжети можуть поставити К. Устияновича «високо в ряді наших писателів» і що «старинна, середньовікова мертвечина, історії про князів та панів не то його, а й писателів з сильним, об'єктивним талантом, спосібні звести на хибні дороги» [253, т. 26, 45].

Великий вплив на концепцію позитивізму справили праці Ч. Дарвіна і Г. Спенсера. Екстраполюючи їхні ідеї на площину мистецтва, критики й теоретики літератури закликали письменників до зображення «правдивого, природного, первозданного» у художніх творах. Людське суспільство порівнювали з організмом, що

розвивається, у повній відповідності з тезою Спенсера про уподібнення суспільства до живого тіла (інколи це призводило, наприклад у натуралізмі, до тлумачення з біологічної точки зору суспільних явищ) [272, 21]. У статті «Поєма про сотворення світу» Франко стає на захист передових наукових здобутків Ч. Дарвіна від критики реакційних «поборників правовірності, а властиво темноти та безмисності серед народу», яких дратує навіть згадка про Дарвіна, «хоча жоден із них певно не пробував читати Дарвінових писань», та й «сердить їх у Дарвіна... не те, що є в його писаннях, а більше те, чого в них нема, але що інші виводили з них» [253, т. 35, 266]. Проте, намагаючись «не лише освіченим верствам, але й простому народові подавати здобутки новочасної науки», Франко й сам інколи досить механістично переносить ідеї соціал-дарвінізму, натурфілософії на суспільство, щоб довести, що первісний і перманентний стан



людського співіснування – війна всіх проти всіх. Критикуючи ідеалістичні поезії Христі Алчевської, він пише: «На жаль, авторка, мабуть, не знає й не читала, що та вічна гармонія природи здебільшого сама жорстока боротьба за існування, в якій ніщо не служить красі, а навпаки, краса звичайно служить приманкою для далеко неестетичних цілей розпліднювання або паразитизму» [253, т. 37, 272]. Тому безвідрадними здаються часом погляди Франка на сучасне йому суспільство: «Цивілізація і в нашому віці не перестала ще ступати по трупах та оббризкувати свої стопи кров'ю. Люди ще не стали одною родиною, в якій панує одне серце та один дух; звір занадто часто ще відзивається в них і вимагає приборкання» [253, т. 27, 345].

Аналіз причинно-наслідкових зв'язків у творчості реалістів і натуралістів базується на позитивістській ідеї про всезагальний детермінізм. За Франком, «аналіз цих впливів,

цих темних сил, які щомиті підштовхують людину по життєвому шляху, стає найпершим завданням сучасного роману; споглядання тисячі найменших подробиць, якими, наче вода по камінню, протікає людське життя, з яких, наче брила з атомів, складаються людські вчинки, і малі, і великі, – ось що характерне для цього роману» [253, т. 28, 182]. Деякі вчені вважають, що в теорії Ч. Дарвіна про походження видів І. Тен знайшов зразок застосування методу аналогій, закону причинності й ідеї закономірного розвитку явищ [4, 101]. Ідея детермінізму присутня у методологічному рівнянні Тена – «la grain – la plante – la fleur», згідно з яким у мистецтві «колір» відповідає «рослині», а «рослина» – «зерну».

Одним із фундаментальних позитивістських положень є теза про зумовленість будь-якого історичного феномена трьома основними чинниками: расою,

середовищем і моментом. Раса – це вроджені й успадковані схильності, які людина приносить із собою у світ і які звичайно супроводяться розрізненням у темпераменті й будові тіла. Але людина не одна у світі: вона оточена природою й іншими людьми; на первісні та постійні риси накладаються випадкові й другорядні, і природний характер змінюється чи доповнюється фізичними й соціальними обставинами, що діють на неї. Тому такого важливого значення надавали позитивісти проблемі середовища, в якому формується раса. Крім постійного імпульсу і даного середовища, є ще й набута швидкість, під якою розумівся певний історичний момент [194, 19-20].

В основу позитивістської методології мислення покладено феноменалізм. Представники цього напрямку не переймаються вічними питаннями про першопричину речей та про їхню суть. Вони скептично ставляться

до власних гносеологічних можливостей і визнають себе агностиками. Вважаючи абстрактне філософствування інтелектуальною гімнастикою, вони більш приземлено ставляться до пізнавальної діяльності, визначаючи її у межах опису та класифікації фактів, а також пошуку безпосередніх причин того чи іншого явища матеріальної дійсності. У мистецтві ця тенденція проявилася в описовості, фактографізмі, документалізмі, притаманних для реалістичного типу творчості. Одне із значень терміну «позитивний» – реальний, на противагу тому, що фантастичне й химерне [299, 12]. Сучасна белетристика, на думку І. Франка, не має права бути виразом «розбуялої фантазії, мрій та забагів дармуючих людей» [253, т. 26, 37].

На відміну від романтиків, які погорджують приземленою дійсністю, протиставляючи їй свободу людського духу, реалісти і натуралісти під впливом позитивізму

намагаються на науковій, фактографічній основі досліджувати її з метою виявлення закономірностей перебування у ній людини. Однак Франко вбачав завдання письменника у використанні факту не заради самого факту, а як будівельного матеріалу для якоїсь вищої ідейно-естетичної мети: «Се завдання, – зазначає він у статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи», – зрозуміли всі реалісти, і тому-то письма їх попри всій реальності і правді усе виходять – глибоко тенденційні, т. є. вони подають факти і образи з життя не отак собі, для того, що се факти, але для того, що з них логічно і конечно виходить такий а такий вивід, і стараються ті факти без перекручування і натягання так угрупувати, щоб вивід сам складався в голові читателя, виходив природно і ясно і будив у нім самім певні чуття, певні сили до ділання в жаданім напрямі» [253, т. 26, 12-13]. Таким чином Франко намагався уникнути прихованої у

позитивізмi небезпеки саморуйнації. Адже, абсолютизуючи тезу про можливість вивчення цілісного феномена лише за посередництвом сумарної обсервації його часткових складників (атомів-фактів), представники вульгарного позитивізму обмежували власний арсенал методів дослідження дійсності аналізом, дедукцією, деструкцією. Парадоксально, але вибір такої парадигми методів призводив до самозаперечення *позитивізму*, до його перетворення на власну антитезу – *негативізм*. У мистецтві ця тенденція з усією очевидністю проявилася в натуралізмі. А. Давид-Соважо про «байдужий реалізм», який він ототожнював із натуралізмом, зазначає, що він, «замість того, щоб старатися усвідомити сукупність цілого ряду явищ, задовольняється їхнім частковим вивченням» [72, 8]. Причому натуралісти у процесі пізнання дійсності користуються переважно дедуктивним методом, вони концентрують зусилля на

аналітичній діяльності, тоді як реалістів цікавить і аналіз, і синтез. Останні не лише розкладають природу на окремі атоми-факти з метою їх скрупульозного вивчення й опису, а й за допомогою індуктивного методу намагаються конструювати певні ідеальні моделі, в яких би окремі факти і явища природи та людського буття оптимально поєднувалися між собою (саме до цього й зводиться позитивна програма у їхніх творах).

Д. Наливайко вважає, що аналітичність як характерна риса реалістичного методу і стилю витікає з наслідування у реалістів причинно-наслідкових зв'язків дійсності. Причому раціоналістична аналітичність притаманна і класицизму, та аналіз у реалізмі не стає самоціллю, а є невіддільним від синтезу. В реалізмі психологічний аналіз співвідноситься з соціальним, на відміну від класицизму чи романтизму. Реалістична аналітика спирається на науку та її методи (суспільні науки та

природознавство). Звідси – впровадження в літературу експериментального методу науки і виникнення натуралізму. Але, «на відміну від натуралістів, для реалістів важливою є не методика науково-дослідницької діяльності (а саме до її наслідування в результаті зводиться «експериментальний метод» Золя), а її методологія, що допомагає знайти шляхи до пізнання реального світу і до його достовірного відтворення, виробити за законами аналогії (а не тотожності) систему прийомів і засобів художнього узагальнення та типізації дійсності» [183, 76].

Ідеї європейських позитивістів мали неабиякий вплив на характер наукової діяльності І. Франка. Невипадково значна частина його літературно-критичних праць належить до духовних надбань культурно-історичної школи. Цей напрям у літературознавстві та фольклористиці сформувався в середині XIX століття власне на



основі позитивістської філософії. Його чільними представниками у різних країнах були І. Гердер, Г. Гетнер, І. Тен, Ф. Брюнетьер, Г. Брандес, О. Пипін, М. Тихонравов, М. Петров та інші. Характерним для літературно-критичної діяльності І. Франка є історизм, генетичний підхід до явищ художньої творчості (саме як «генетичні студії» дефініціює А. Скоць Франкові літературно-критичні статті про Т. Шевченка [226, 308-313.]); розуміння художнього твору як органічної фіксації «духу» народу в різні історичні моменти його життя. Франко переконаний: «...Література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок того часу» [253, т. 26, 12]. Такі погляди на явища словесності у представників культурно-історичної школи нагадують сприйняття літературних феноменів як «людських документів» у натуралістів. Сам Франко пише про це: «Модифікуючи значення

терміну «документи людські», котрому таку широку популярність надав Еміль Золя, школа культурно-історична вважає власне твори літературні всякої епохи такими людськими документами, такими законсервованими до наших днів чуттями, бажаннями і душевними тривогами та муками наших предків» [253, т. 41, 36-37]. Ідея всезагального детермінізму переломила в культурно-історичній школі у пошуки причин тих або інших явищ словесності, у розуміння того, що «ані в природі, ані в житті нема нічого випадкового, що все має свої причини, усе варте уваги, дослідження й оцінки» [253, т. 28, 181]. Як представник культурно-історичної школи Франко уважно виявляє за літературними фактами їхні «невидимі» першооснови, «причини», виводячи їх із прихованого впливу раси, середовища та моменту. Про те, що Франко, як і Тен, цікавився детермінантою «раси», свідчать хоча б його критичні

зауваження щодо русинів [253, т. 31, 30-31]; або намагання показати, як «типовий гуцул, Федькович і в літературній своїй діяльності відзначається всіма добрими і слабкими прикметами гуцульської вдачі» [253, т. 27, 37]. У контексті «раси» Франко звертає увагу і на проблему спадковості. Дарвінівську теорію про успадкування і пристосування він, під впливом праць берлінського професора Еріха Шмідта, переносить на історію літератури, яка «пізнає те, що є, з того, що постає, і так само, як новіша наука природнича, розсмотрює унаслідування і пристосування і знов унаслідування і так далі у неперерваному ланцюзі» [253, т. 28, 74]. Зі спадковістю Франко пов'язував проблему виникнення та періодичної рекреації психопатології як на індивідуальному рівні, так і на рівні сім'ї, роду, генерації чи й людства загалом. У статті «Наливайко в мідянім биці» (1906) він досліджує причини «масових психічних зараз»

в історії людства, коли переважало «замилування до жорстокості в ділах і творах фантазії»: «Медицина знає певні дідичні хвороби, фізіологічні збочення чи атавізми, що, держачися в одному роді, проявляються різно у різних осібників, перескакують одну, дві або й більше генерацій, щоб потім проявитися в осібниках пізніх поколінь, там, де її ніхто й не надіявся, – пише він. – Де в чому аналогічне явище виказує й усе цивілізоване людство, та величезна сім'я, зв'язана з собою, не вважаючи на географічні, політичні та національні різниці, величезною масою спільних традицій, поглядів та привичок: і в тій величезній сім'ї живуть певні духовні інклінації, жорстокі збочення, дикі скоки фантазії, що виринають то тут, то там, у одному чи другому віці, в таких чи інших формах, але з ідентичним основним характером» [253, т. 36, 376]. Великого значення Франко надавав і детермінанті «середовища». У полеміці з В.

Барвінським він указував на те, що «зادля різного виховання, традиції, отруження й логіка, розумування і причиновість у поступуванні різних людей у різних суспільних верствах бувають різні» і що малювати ті спеціальні логіки та психології для нього «дуже принадна річ» [253, т. 33, 399]. У дусі культурно-історичної школи Франко вважає, що літературознавство повинно не нав'язувати правила, а констатувати закономірності літературного процесу. В статті «Слово про критику» він зазначає: «...Критика ніколи не була керманичем для літературної творчості, а завсідги шкутильгала за нею, обчислювала готові вже здобутки, пояснювала їх, що так скажемо, розжовувала для публіки, популяризувала для широкого загалу» [253, т. 30, 214].

Позитивізм у літературознавстві, так само, як і в літературі, має, крім переваг, і

недоліки. Про останні Д. Наливайко говорить: «Вбачаючи головне завдання науки в описанні та класифікації фактів, учені позитивістського спрямування настійливо уникали типологічного вивчення літератури та мистецтва» [183, 19]. Іван Франко усвідомлює необхідність застосування синтезу, типізації, узагальнення в науковій діяльності. Порівнюючи науковий доробок О. Потебні та О. Веселовського, він зазначає, що Потебня насамперед аналітик; «не достає йому того широкого синтезу, яким відзначається Веселовський, не достає вмілості групування поодиноких елементів, не вміє він обняти цілості, сформулювати які-небудь загальні виводи» [253, т. 27, 189].

Здобутки та недоліки культурно-історичної школи стали предметом аналізу у Франковій праці «План викладів історії літератури руської». Детальніше причетність Івана Франка до культурно-історичної школи

розглянуто у монографіях Я. Гарасима «Культурно-історична школа в українській фольклористиці» [48] та М. Гнатюка «Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX сторіч» [53].

Літературно-критичні праці Івана Франка незаперечно доводять вплив філософії позитивізму на формування естетичної свідомості письменника. Звичайно, цей вплив був інтенсивним у ранній період його творчої діяльності, однак і на схилі літ Франко демонструє відданість позитивним основам мислення. У передмові до видання «Батьківщина» і інші оповідання» (1910 рік!) він пише: «Хоч як неоднакова літературна вартість сих оповідань, то все-таки думаю, що їх збірне видання не буде зайвим і для теперішньої генерації, вже хоч би тому, що в них скрізь, як мені здається, віє здоровим духом того тверезого позитивізму, який німецьким терміном можна назвати «Bejahung

des Lebens». [253, т. 38, 487]. Власне, у випадковому, на перший погляд, словосполученні «*дух позитивізму*» прихована суть Франкового розуміння цього філософського напрямку, яка не зводиться до вузько-матеріалістичного тлумачення, а передбачає ще й ідеальні виміри для його здобутків у процесі духовного розвитку людства.

## **2.2. Концепція «наукового реалізму» Івана Франка в контексті світового натуралізму**

Існує комплекс генетичних і типологічних рис, який дозволяє виокремити феномен натуралізму в діахронному та синхронному аспектах як самостійний літературний напрям.



А. Давид-Соважо уявляє собі історію літератури як по чергове домінування у ній ідеалізму та реалізму. Останній він поділяє на два види: «реалізм дидактичний» і «реалізм байдужий», або «натуралізм». Риси натуралістичного мистецтва він вбачає в античний період у творчості Плавта, який дає «шматками картини народних звичаїв свого часу з єдиною метою – змусити посміятися»; Катутла, Проперція, Овідія – «цих вчених-поетів», які «то схиляються до археологічного відтворення, то до реалізму буденного життя» [72, 33]. У середні віки естетику потворного активно застосовують у творах на релігійну тематику з метою повчання і настанов (цілком натуралістично зображали, наприклад, пекельні муки грішників або муки розіп'ятого на хресті Ісуса). Натуралізм епохи Відродження і Реформації «знав усю нижчу природу; він спостерігав за людським тілом у спокої і в русі, вивчав темперамент, інстинкти,

апетити, пристрасті, досліджував таємниці відчуттів, але за самою своєю суттю був поставлений у неможливість піднятися вище» [72, 101]. В одній із розвідок І. Франко між іншим згадує про «життеві і з таким могутнім натуралізмом зображені, та все ж тільки епізодичні мужицькі фігури у Шекспіра чи в німецького повістяра XVII в. Гріммельсгаузена...» [253, т. 39, 248]. У XVIII столітті існує думка про те, що мистецтво «збилося з дороги», бо відійшло надто далеко від природи, а тому слід повернутися до неї, обов'язок митця – не наслідувати нічого, крім природи, тому перш за все треба відмовитися від вигаданого на користь дійсного і відкинути сюжети, що належать чистій фантазії.

Отже, як певний принцип (чи метод) підходу до дійсності натуралізм проявляється у різні епохи, на різних етапах розвитку літератури та мистецтва. Це і натуралізм пізнього Середньовіччя, і «барочний

натуралізм» XVII століття, і натуралізм «Бурі і натиску». Як стиль чи стильова тенденція натуралізм виявляється у тяжінні мистецтва різних епох до відтворення природного обличчя життя, до адекватності зображуваного і зображення [183, 112].

Але тільки у другій половині XIX століття склалися необхідні умови для кристалізації ідейно-естетичної концепції натуралізму як самостійного літературного напрямку. Д. Наливайко бачить їх у порівняно стабілізованій буржуазній дійсності, в якій, однак, почали виявлятися симптоми кризи, у розквіті природничих наук і захопленні «науковими методами» у різних сферах розумової і духовної діяльності, у поширенні «позитивістської методології мислення» з її тяжінням до фактографії, описовості і недовір'ям до узагальнень [183, 112]. Під дією цих факторів формуються риси, які вчений називає «конституюючими домінантами в

феномені натуралізму». Їх чотири: «1. сциєнтизм, тобто орієнтація художнього мислення на наукове, тенденція наближення завдань і функцій літератури до наукових (спостереження, вивчення і «точне» відображення життєвих явищ); 2. об'єктивність, тобто зображення дійсності як такої, що ніби сама себе розгортає і себе розповідає без самовияву автора, котрий постулюється позасуб'єктивно, як свідомість епохи; 3. світоглядний монізм, що включає людський світ у світ природи, охоплює їх єдиним поглядом і підпорядковує спільним законам, поєднання в мотивації зображуваного природних (фізичних, біологічних, фізіологічних тощо) і соціальних моментів; 4. принцип життєподібності, що, з одного боку, породжує інтенцію до документованості розповіді чи зображення, а з другого – до відтворення життя в повсякденно-побутовій

правдоподібності, відому натуралістичну фактографічність» [184, 120].

Позитивні основи мислення Франка (особливо в ранній період його літературної та наукової діяльності) з усією очевидністю проявилися в цілому ряді літературно-критичних статей, з яких ознаки програмної має «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878) [253, т. 26]. Загалом зазначена стаття містить провокаційні стосовно літературної критики положення (характерна ознака літературних маніфестів) і спрямована не тільки на захист нових принципів реалістично-натуралістичного мистецтва, а й на боротьбу зі старими естетичними приписами. З юнацьким максималізмом автор виступає проти «старого ідеалізму і старої фантастики та сентиментальності»; «пишні духи», що «витають» у галицькій літературі, називає «старим і зужитим сміттям» [253, т. 26, 10], а «також тисячні естетичні правила» –

«пустою формою», «старим сміттям, котре супокійно догниває на смітнику історії, і котре перегризають тільки деякі платні осли – літератори, що пишуть на лікті повісті та фейлетони до німецьких та французьких газет» [253, т. 26, 11, 13]. Діючи за принципом «найкращий захист – це наступ», Франко не цурається подібних висловлювань, хоча й напевно усвідомлює, яку реакцію вони викличуть у середовищі консервативно настроєної частини галицької інтелігенції. По суті, автор вимагає «неможливого» від ретроградної критики, закликаючи визнати реалістичний тип творчості загалом, захищаючи право на існування не лише реалізму, а й «ультрареалізму», тобто натуралізму.

Як уже зазначалося, до філософії позитивізму, як і до творчості європейських письменників-натуралістів, І. Франко звернувся під впливом М. Драгоманова. Деякі

вчені-літературознавці (особливо критики-модерністи) однозначно негативно оцінюють вплив М. Драгоманова на творчість І. Франка, вважаючи, що він гальмував розвиток ідейно-естетичної концепції останнього. О. Купранець, наприклад, пише: «Франко, людина вразлива, ідейна та широкого діапазону думання, шукав розв'язки й виходу з положення, щоб виплисти на широкі води загальнолюдського способу думання, а не дати себе задушити провінціалізові. Та злорадна доля підсунула йому вчителя, який полонив Франкову думку в свої злочасні тенети, бо Драгоманов, хоч і був «європейцем», хоч і черпав із західноєвропейського збірника ідей і проблем, однак засвоїв собі і передав звіттам своїм ідеологічним учням те, що там було найгірше» [144, 29]. Такі безапеляційні заяви здаються безпідставними, якщо взяти до уваги той факт, що саме раціоналізм, позитивізм, дарвінізм, та навіть матеріалізм і соціалізм у

другій половині XIX століття були тими «широкими водами загальнолюдського способу думання», які буквально затопили Європу і від яких «дамбою» провінціалізму намагалася відгородитися частина української інтелігенції, котра мислила ретроградно.

Саме Драгоманов привернув увагу молодого Франка до творів Флобера, Золя, Шпільгагена, Діккенса. Причетний Драгоманов і до формування синтезуючої здатності творчого методу І. Франка, оскільки, впливаючи на свідомість письменника, він певною мірою збалансовував його романтичне світосприйняття прагматичною «заземленістю» світогляду, «дисциплінував» свого учня, не дозволив йому загубитися тільки в інтимній ліриці та популярних на той час настроях «світової скорботи». Франко погоджувався з висунутими Драгомановим і співзвучними з ідеями європейських позитивістів вимогами науковості, корисності



літератури, її соціальної заангажованості, скерованості на аналітичне дослідження дійсності.

Лектура М. Драгоманова, філософія позитивізму, зарубіжні літературні впливи, певні традиції української літератури та психологічні особливості творчої особистості самого І. Франка стали основними джерелами Франкової концепції «наукового реалізму», яку науковці схильні розглядати у межах натуралізму як інтернаціональної течії [184, 125]. У статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» Франко з'ясовує суть зазначеної концепції: «Література, так як і наука сьогочасна, повинна бути робітницею на полі людського поступу. Її тенденція і метод повинні бути наукові. Вона громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду, не на естетичні правила, а разом аналізує їх і робить з них виводи, – се її науковий реалізм» [253, т. 26, 13].

Як бачимо, особливо у ранній період творчості Франковими орієнтирами були раціоналізм, науковість, життєподібність і життєвідповідність, універсальний детермінізм, опора на факт (перевагою факту письменник вважав те, що він є «смертельним ворогом усяких комбінацій і неможливостей» [253, т. 35, 387]). Усе це зближувало його творчий метод із загальними тенденціями у розвитку світової літератури, особливо ж із способом зображення життя, виробленим французькими реалістами і натуралістами.

Позитивістська методологія мислення з її феноменалістською орієнтацією на наукову доказовість за допомогою перевірених фактів, на генетизм, причинно-наслідковий зв'язок явищ у другій половині XIX століття протистояла теологічним і метафізичним системам мислення – філософії абстрактній, умоглядній, ірраціональній, яка спиралася не на факт, а на віру у факт. Екстраполуючи це

протистояння у сферу літератури, отримаємо картину непримиренної боротьби єдиного фронту так званої «серйозної літератури» (реалісти, натуралісти, частково імпресіоністи) з adeptами романтично-ідеалістичних літературних течій. «Союзниттво» реалізму і натуралізму – закономірне явище, адже і типологічно, і генетично ці два напрями дуже близькі між собою. Їхня спорідненість найвиразніше проступає у творчості французьких письменників. Елементи натуралізму знаходимо у класиків французького реалізму. Це й увага Стендаля до фізіологічних основ психіки; і задум Бальзака – створити у «Людській комедії» універсальну модель суспільства, в якій найрізноманітніші, найвіддаленіші явища дійсності перебувають у причинно-наслідковій єдності і все зображуване мотивується природними та соціальними чинниками [10, 399]; і проголошення Флоберового «об'єктивного

методу» з його орієнтацією на науковість і авторське «невтручання». Е. і Ж. Гонкури в «Записках про літературне життя» висловлюють ідеї, котрі зараз вважаються невід'ємною частиною натуралістичної концепції. Серед них – тези про пізнавальну функцію мистецтва, про необхідність тісного зв'язку між літературою і сучасним життям, про органічне включення світу людини у світ речей: «Вивчати мужчин, жінок, музеї, вулиці, постійно досліджувати живі істоти і предмети, подалі від книг – ось лектура сучасного письменника. Необхідно бути у гущі життя» [58, 473]. Брати Гонкури піднімають проблему естетики потворного в літературному творі; пишуть про необхідність тіснішого зв'язку між літературою і наукою, зокрема фізіологією; одними з перших починають вживати термін «людські документи»: «Зараз ми купуємо багато мемуарів, листів, автобіографій, всі людські документи: залишки правди» [58, 553].

Особливого розвитку ідея перенесення методів природничих наук у сферу літератури набула у теоретичних працях Е. Золя, про що свідчить вже сама назва одного з програмових документів натуралізму – «Експериментальний роман». Проголошуючи концептуальні положення натуралістичної доктрини, Золя вказує на те, що «літературі дає напрямок наука» [103, 239], а тому письменникам слід використовувати у художній творчості наукові методи, до яких належать спостереження, опис, а також викладений у «Вступі до вивчення експериментальної медицини» Клода Бернара експериментальний метод. У теорії експериментального роману в традиціях позитивізму важливого значення Е. Золя надає впливові на інтелект і пристрасть людини таких факторів, як спадковість, середовище, історичний момент. «Детермінізм повинен керувати і каменем на дорозі, і людським мозком», – переконаний він [103, 251].

Людський організм французький письменник порівнює з механізмом, який діє відповідно до законів природи, підкорений фізіології пристрастей і середовищу. Література повинна допомагати науці розкрити закономірності у всіх проявах розумової і чуттєвої діяльності людини.

В «Експериментальному романі» проявляється суперечливе ставлення Е. Золя до ролі творчої індивідуальності письменника. З одного боку, автор скаржиться: «Нам, письменникам-натуралістам, закидають безглуздий докір – ніби ми хочемо бути тільки фотографами. Ніхто не слухає наших свідчень, що ми враховуємо і темперамент, й інші прояви особистості людини...» [103, 246-247]; водночас письменник сам дає підстави для таких докорів, стверджуючи, що особисте почуття художника повинне підпорядковуватися контролю істини, що «особа письменника виявляється тільки в

апріорній ідеї і у формі твору» [103, 277-278]. Вважаючи, що романтична література надмірно «заражена ліризмом і уявою», Золя скептично ставиться до існування у ній «безглузвих гіпотез», «смішних вигадок», «безпардонної брехні». Однак він не заперечує важливості фантазії, яка, на його думку, повинна підпорядковуватися логіці фактів: «Ми виходимо із дійсних фактів, дійсність – ось наша непохитна основа; але щоби показати механізм фактів, нам необхідно викликати і спрямовувати явища, і тут ми даємо волю своїй творчій фантазії» [103, 247]. Для виправдання жахливих картин, які часто зустрічаються у творах натуралістів, Золя шукає аргументів у Клода Бернара, в його порівнянні науки про життя з блискучою, вишуканою вітальнею, вхід до якої пролягає через довжелезну і брудну кухню. На відміну від багатьох дослідників натуралістичної концепції, Е. Золя не вважає натуралізм

літературною школою, оскільки «він не втілюється ні в генії якого-небудь одного письменника, ні у безумствах цілої групи, як романтизм, а полягає просто у застосуванні експериментального методу до вивчення природи і людини» [103, 272].

Деякі проблеми, порушені в «Експериментальному романі», Е. Золя продовжує розглядати і в інших працях. Так, у статті «Почуття реального» він знову звертається до ролі вимислу, уяви в творчому процесі й робить висновок, що уява не є головною заслугою письменника. Талант таких видатних письменників, як Г. Флобер, Е. і Ж. Гонкури, А. Доде, на думку Золя, не в тому, що вони вражають уявою, а у вмінні з величезною силою передати натуру. Збирання, накопичення фактичного матеріалу – тенденція, яку Е. Золя помічає у сучасній йому літературі, де основою багатьох творів видатних письменників усе частіше стають



«замітки, зібрані упродовж тривалого часу» [103, 405]. Автор вважає, що великий романіст повинен перш за все володіти відчуттям реального і власною манерою письма. Подібну думку зустрічаємо й у статті «Про власну манеру письменника»: «Справжній письменник у наш час – це письменник, який володіє відчуттям реального з притаманною йому одному своєрідністю, під пером якого вона живе його власним життям» [103, 416].

Ми так детально зупинилися на розгляді теоретичних засад французького варіанту натуралізму з кількох причин. По-перше, саме французьким теоретикам і практикам художньої творчості натуралізм завдячує своє виокремлення у самостійний напрям (інваріант світового натуралізму якщо і не тотожний, то дуже близький до французького варіанту); по-друге, для нашого дослідження важливо з'ясувати питання про вплив французької літератури, творчості Е. Золя зокрема, на

творчий метод І. Франка. Сам факт існування такого впливу зафіксований у численних літературно-критичних працях українського письменника, в яких автор неодноразово звертається до ідейно-естетичних надбань французької літератури. Франко вважав Париж духовним і літературним серцем не лише Франції, а й цілої освіченої Європи [253, т. 29, 10]. Тим-то він не лише намагався відчувати пульс сучасної йому літературної епохи на периферії, а й безпосередньо прислухатися до биття її «серця».

Найбільшу цінність творів Бальзака, Флобера, Золя, Доде Франко вбачає у тому, що вони написані на науковій основі і є аналітичними [253, т. 26, 12]. Як представник культурно-історичної школи у літературознавстві Франко не міг також не зауважити детерміністських тенденцій у творчості французів. На його думку, «розуміння тієї істини, що людина – це

продукт свого оточення, продовження своїх предків, природи та суспільства, серед яких вона живе... є заслугою французьких реалістів: Бейля-Стендаля, Бальзака та його наступників – Флобера, братів Гонкурів і насамперед – Еміля Золя» [253, т. 28, 180].

М. Ткачук підкреслює схожість творчих методів Франка і Бальзака: «Франко хотів виявити взаємозв'язки і єдність окремих картин дійсності, людей і природи. Він вважав, що всі явища в природі й суспільстві пов'язані між собою і становлять певну єдність, частини якої взаємозумовлюють одна одну. Він, як і Бальзак, був переконаний в існуванні «єдиного організму», монічного принципу єдності, що охоплює все різноманіття явищ» [246, 14]. Таке переконання у поєднанні з настирливим бажанням Франка зображати життя «у всіх верствах» приводить його до висновку про необхідність створити епічний універсум на зразок «Людської комедії» Бальзака або серії

«Ругон-Маккарів» Золя. У 1876 році в розмові з Барвінським Франко, який сам визнавав, що був тоді під впливом Золя, ділиться задумом змалювати суспільність у різних її верствах. «Барвінський виявив мені, – згадує Франко, – що й у нього укладається план цілої серії оповідань, яким він хотів надати спільний титул «Галицькі образки» [253, т. 33, 398]. М. Ткачук відзначає відхід від діахронного нанизання творів у «бориславському циклі» до синхронного їх поєднання з огляду на одночасність протікання описуваних подій, пам'ятаючи, що сучасна епоха незавершена, перебуває в русі [246, 15]. Такий, сказати б, імпресіоністичний спосіб подачі матеріалу підкреслював мозаїчну структуру прозових і віршованих циклів творів Франка і водночас надавав своєрідності й оригінальності їхній побудові у порівнянні з конструкціями «Людської комедії» чи «Ругон-Маккарів». Якщо Е. Золя в «Ругон-Маккарах», за

висловом самого Франка, «вирішив показати, з одного боку, галерею психологічних типів, пов'язаних між собою спільністю походження і, крім того, спадковою родовою хворобою», а, з другого боку, він задумав створити галерею соціальних типів, тобто показати життя найрізноманітніших суспільних «верств, серед яких обертаються члени цієї родини» [253, т. 28, 183], то Франко менше уваги приділяє проблемі спадковості, людській фізіології, а більше – дослідженню соціального середовища. Персонажі окремих його творів рідко пов'язані між собою родинними зв'язками, як у Бальзака чи Золя. Частіше їх об'єднує не однакова внутрішня натура, а спільність соціального походження, обставин зовнішнього середовища та історичного моменту. Однак у Франка, як і у французьких письменників, розрізнені на перший погляд твори утворюють епічну цілісність на рівні

ідейно-тематичному, образному та жанрово-стилістичному.

Подібно до братів Гонкурів, Франко виступає за тісний зв'язок літератури з життям, за те, щоб письменник йшов у гущу життя задля правдивого його відображення.

У статті «Еміль Золя. Життєпис» Франко виявляє обізнаність із генезою творчого методу французького письменника, з авторитетами, на які той рівнявся і які значною мірою були орієнтирами й для самого Франка. Адже Золя «спочатку любувався в Вікторі Гюго, Байроні, Мюссе, а потроху й Ламартіні; аж пізніше прийшли Флобер, Тен і Бальзак і звернули його дух рішучо до реалізму і аналізування явищ щоденного життя» [253, т. 26, 111]. Спільність учителів та спільність позитивістської філософської основи у поєднанні з інтуїтивним відчуттям тенденцій у розвитку світового мистецтва стали запорукою

схожості теоретичних постулатів Франкового «наукового реалізму» й «експериментального роману» Е. Золя. Головними моментами, що об'єднують ці дві концепції, є сцієнтизм, детермінізм, опора на факт, життєподібність описуваного. Але Франко не безкритично сприймає творчість французького письменника, а намагається виявити сильні й слабкі сторони його творчого методу. Вартість Золя і його творів Франко бачить не в тому, в чому її «кладає» Золя, теоретик і доктринер, а в тому, що «на щастя, обік неособливого теоретика живе в нім великий артист і сильний прямий чесний характер, що кладе свою печать на всі його твори» [253, т. 31, 307]. «...Золя попри всі свої натуралістичні доктрини і дивацтва, – пише Франко, – є таки поет, великий поет, і хоча доктрина зробила його, як каже Леметр, «невольником одної епохи, одної сім'ї, одної породи людей і одної писательської методи», то проте він,

виповнюючи свій план, творить так, що його твір набирає життя і пластики, пориває і зв'язує душу читачеву, опановує її подібно до сонної змори, кошмару» [253, т. 31, 71]. Схожу оцінку Золя дали і брати Гарті, які стверджували, що «Золя-художник – зірка, Золя-теоретик – не більше, ніж туманність» [272, 25]. Симптоматично, що через деякий час літературознавці (М. Євшан, М. Зеров) почали так само протиставляти Франка-доктринера Франкові-митцю. Очевидно, доктринерство притаманне всім «реформаторам літератури», до яких належали і Е. Золя, й І. Франко.

До активу Золя Франко відносив те, що поетична композиція у французького натураліста побудована на «чисто науковій заснові», що кожен його роман «великої артистичної і етнографічної стійності» [253, т. 26, 49], що у його творах «бачиш перед собою живих людей, не можеш відрізнити історичної правди від поетичного вимислу, бо цілі



картини – це єдина історична правда» [253, т. 26, 99]. Український письменник відстоював французького колегу перед нападами критиків, котрі «безупинно галасували про голу неморальність, цинічну навіть правду картин Золя». Франко пише: «Їх обурює навіть дійсність, вони воліли б ідеальну брехню. Однак моральнішою справою є досліджувати причини занепаду, шукати іскри божественного вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали найнижче, ніж фарисейським переконанням про свою цнотливість відвертатися з погордою від усього, що задалегідь визнане осудженим і нікчемним» [253, т. 26, 101]. Але насправді ці палкі слова є більш адекватними щодо Франкового власного бачення натуралістичного методу, бо хоч Золя й описував життя «істот, котрі впали найнижче», та часто шукав у них не так «іскри божественного вогню, людського почуття», як

доказів рабської залежності від матеріального світу й природних інстинктів.

Людина у натуралістів часто схожа на машину, яка діє під впливом власних інстинктів, спадковості й середовища, тому й твори цього напрямку часто звинувачували у фаталізмі. Золя відповідав на такі звинувачення досить переконливо у теоретичному плані: «Оскільки ми можемо діяти й оскільки ми впливаємо на безпосередню причину явищ, змінюючи, наприклад, середовище, то нас не можна назвати фаталістами» [103, 243]. Романісти-експериментатори, на думку Золя, повинні показати, як діє пристрасть у людині в певному соціальному середовищі. Коли механізм цієї пристрасті стане відомим, то її можна буде лікувати.

На жаль (чи на щастя для самого натуралістичного методу), це теоретичне

твердження Еміль Золя не завжди втілював у художній практиці. Трагізм як супутник фаталізму притаманний більшості його натуралістичних творів. І. Франко в статті «Влада землі в сучасному романі» відзначає, що людський індивідуум у Золя відсунутий на другий план, оскільки залежить від тисячі сторонніх впливів. Всепоглинаюча влада землі в однойменному романі французького письменника нівелює будь-які душевні порухи особистості. Золя передбачає, що майбутнє французьких селян буде ще гіршим, хоч і сучасне для них – пекло [253, т. 26, 194].

Такий максималізм у змалюванні темних сторін людського життя, намагання шокувати читача зображенням жахливих картин відрізняє творчість Золя від творчості письменників реалістичної школи, дозволяє виокремити натуралізм як самостійний літературний напрям. Можливо, автор свідомо використовує у творах своєрідний еліпсис

красивих, приємних, життєстверджувальних граней людського життя з метою підсилення експресивності, схвильованості, шокуючого впливу на читача описів жахливих, «брудних», дискомфортних сторін об'єктивної дійсності.

Соціальна заангажованість притаманна творчості і Золя, і Франка. Обидва письменники зверталися до теми соціальних «низів» суспільства. Однак природа цього звернення була різною. «Золя дивиться на селян поглядом буржуа, міщанина» [253, т. 28, 194], – зауважив Франко. Соціальне походження українського письменника було підставою для палкої декларації: «Яко син селянина, вигодований твердим мужицьким хлібом, я почував себе до обов'язку віддати працю свого життя тому простому народові» [253, т. 31, 309]. Золя намагається дистанціюватися від життя «простого народу», спостерігати його «збоку», досліджувати об'єктивно і неупереджено, як учений-

соціолог, який розуміє, що для вивчення певної «групи живих істот соціальне середовище... має величезне значення». Оскільки людина живе у суспільстві, то «головне завдання письменника якраз і полягає у вивченні цього взаємного впливу – суспільства на індивідуума та індивідуума на суспільство» [103, 253]. Франко часом надто емоційно переймається проблемами народу, він вважає себе достатньо інтегрованим у його життя, щоб досліджувати його «зсередини». А там, де переважають емоції, годі сподіватися на наукову об'єктивність і безсторонність.

І Е. Золя, й І. Франка не влаштовував стан середовища, в якому жили вони самі й у якому перебували їхні співвітчизники, а тому завдання своєї творчості обидва бачили в тому, щоб дати людям «дзеркало» чи «фотографії», в яких би відбивався реальний стан речей, щоб, побачивши своє правдиве непривабливе життя збоку, люди могли зробити відповідні

висновки і згодом змінити його на краще. Інша справа, що у Золя образи життя були змальовані якимось однотонно, темними фарбами, а у Франка поруч із чорно-білими контрастами були й барвисті, різнокольорові картини: максималізм Франка діяв у двох напрямках, а максималізм Золя – тільки в бік змалювання потворних сторін дійсності (сам Франко, підмітивши цю рису в Золя, називав його «мономаном, натурою подекуди хворобливою» [253, т. 31, 306]). Ні один, ні другий не досягли у творчості абсолютно правдивого відображення дійсності, яке, зрештою, неможливе, бо жоден письменник не зміг би відмовитися від регламентації об'єкта зображення. І тут ми знову наблизилися до проблеми співвідношення «об'єктивного» – «суб'єктивного» у творчості письменників-натуралістів. Ми вже вказували на суперечності, які спостерігаються у ставленні до цих категорій автора «Експериментального

роману». Так само дещо непослідовно оцінює Франко їх необхідне співвідношення у художній творчості. У полеміці з Г. Цеглинським щодо дефініції «натуралізму» він стверджує: «Яку масу суб'єктивності вносить сей писатель [Е. Золя, – Р. Г.] в своє представлення, се бачить кожний, хто прочитав хоч одну главу з таких його романів, як «Le Ventre de Paris», «La faute de l'abbe Mouret», «Une page d'amour», «Germinal» і др.» [253, т. 27, 109]. А вже у статті «Влада землі в сучасному романі» Франко пише, що Золя «буває завжди стисло об'єктивним, змальовує світ таким, яким його бачить сам, але ніде не виявляючи свого власного «я» [253, т. 28, 187]. Заклик Флобера до об'єктивності у художній творчості перегукується з осудом, який висловлював молодий Франко стосовно надуживань суб'єктивізмом. У статті «Слівце критики» він дорікає К. Устияновичеві за те, що в того «суб'єктивність переважає всюди, а

суб'єктивність, як каже Белінський, то смерть поезії. Чому Гете вважається за найбільшого поета наших времен? Тому, що не то світ зовнішній, но і себе самого умів об'єктивно представити» [253, т. 26, 17-18]. Певну непослідовність у ставленні Франка до співвідношення «об'єктивного» – «суб'єктивного» можна пояснити абстрактністю й умовністю зазначених категорій, а також невизначеністю – у поєднанні з якими поняттями їх використовувати. Бо якщо мова йде про роль творчої особистості письменника, то, навіть якщо його порівнювати з фотографом, він однаково не позбудеться суб'єктивності, хоч би у відборі життєвого матеріалу для фіксування на «фотоплівці». До того ж, як слушно зауважив свого часу О. Маковей, «душа письменника, – се не фотографічна плита, котру в який-будь апарат вложиш, а вона все однаково прийме «вражіння»; душа



письменника – се его спеціальна фотографічна плита і правда, ним відфотографована, се его правда, яку він своїми очима бачив або повинен був бачити» [159, т. 1, 157-158]. Інша справа, коли йдеться про об'єктивність творчого методу письменника, його «фотоапарата» чи призми, через яку він досліджує світ. Натуралісти справді оволоділи чи не найточнішою технікою відтворення картин дійсності. У цьому плані з ними конкурували хіба що імпресіоністи, які з такою ж точністю прагнули відтворювати враження від дійсності.

І коли творчість Золя, незважаючи на його протести з цього приводу, таки можна порівнювати з працею фотографа, то оригінальність творчого методу Франка полягає у намаганні поєднати «фотографію» з малярством, створювати, так би мовити, «художню фотографію». Франкові ближчою до серця була манера, яку він зауважив у

творчості Конрада Фердинанда Мейєра, в поезіях якого значне місце «займають сцени, вирвані з життя, сказати б, моментальні фотографії, доконані оком маляра і рильцем різьбяр» [253, т. 31, 436].

Більш помірковано, ніж Золя, Франко ставиться до фактографізму. Він застерігає «реальну» критику Добролюбова, Писарева від цілковитого нехтування «штукою», бо якщо для неї «важний поперед усього факт», то твір мистецтва матиме таке саме значення, як явище дійсного життя, отже, артистичне оповідання буде так само цінне, як газетярська новинка» [253, т. 31, 52].

Загалом же на практиці натуралісти виступали не так проти суб'єктивних начал творчості, як проти надуживання суб'єктивізмом; не так проти ідеалів, як проти ідеалізування (прикрашання) дійсності.

Щодо фантазії та уяви, то натуралісти нічим не поступаються романтикам (досить згадати порівняння шахти чи ринку в романах Золя з живими організмами). Фантазії та химери натуралістів – особливого роду. Можна сказати, що вони більш витончені, вишукані, оскільки втілюються у творі за допомогою сухої «мови фактів», автологічного, «необразного» слова, замасковані реаліями побуту, детальними описами, статистикою. На відміну від романтиків, у яких що не слово – то «тріск петарди», натураліст навмисне присипляє увагу читача монотонною оповіддю, заводячи його на «мінне поле», де кожної миті може пролунати справжній вибух експресії. За глибиною і силою емоцій із натуралізмом може позмагатися хіба що експресіонізм.

У статті «Еміль Золя і його твори» Франко так схарактеризував цю рису творчості французького письменника: «...Ніде не видно

автора, не чути його голосу, не чути биття його серця. Безжалісний ніж анатома розкриває перед нами всі тайники людської душі, фотограф дає тисячі копій з натури, психолог робить безліч спостережень, автор, на перший погляд, зовсім не вибирає постатей, ані моментів для своїх картин, усе йде звичайною щоденною колією, але ж скільки в усьому цьому вогню, скільки дії, скільки контрастів, скільки глибокого драматизму!» [253, т. 26, 100].

Чого справді важко дошукатися у натуралістів, то це абстракцій, узагальнень, синтезу. Феноменалістська методологія мислення, одержимість наукою – ось фактори, які вплинули на відмову натуралістів витратити сили на безрезультатні пошуки «філософського каменя». Е. Золя перейняв доволі скептичне ставлення К. Бернара до філософії як до «інтелектуальної гімнастики», «чистої поезії», музики, що «підбадьорює

вчених у години їх трудів» [103, 274-275]. Він переконаний: «У наш вік прогресу науки пророкувати – справа делікатна... Для того, щоб передбачити невідоме, потрібно спочатку добре знати відоме» [103, 279]. Франка також дратувало занадто часте звернення до різного роду абстракцій. У рецензії на «Мелодии» М. Глушкевича він пише: «Ось як доходить до оспівування абстрактних жалощів, абстрактних бажань, абстрактних поривів і розчарувань. Розуміється, коли конкретні органи і сили душі знищені та знесилені, то не лишається нічого, як гуляти і забавлятися in abstracto» [253, т. 37, 30].

Більшість натуралістичних творів позбавлена дидактизму, моралізаторства, менторського тону. Автори намагаються сховатися за личинкою пасивного спостерігача явищ. Флобер висловлював думку про те, що автор у своєму творі повинен бути схожим на Бога у Всесвіті: має бути присутнім у всьому і

водночас не видимим ніде. Такої ж точки зору дотримувалися і брати Гонкури: «Автор у своєму творі, як поліція в місті, повинен перебувати скрізь і ніде» [58, 461].

Франкові роль «пасивного спостерігача» не підходить, здебільшого він виглядає надто «прив'язаним» до старої школи літераторів, яка не уявляла завершеного твору без певної «позитивної програми». У цьому сенсі український письменник – послідовніший позитивіст, ніж його французькі колеги, адже одне із значень терміну «позитивний» передбачає націленість на будівництво, а не на руйнування задля подальшого будівництва. Тому не лише аналіз, а й синтез цікавив Франка, на відміну від Золя, в якого «талант аналітичний дуже великий, але в синтезі, узагальненнях і виводах він не такий сильний...» [253, т. 26, 104]

Франко, як і Золя, не уникав у творах описів жахливих, бридких, драстичних картин дійсності і міг би погодитися з думкою французького письменника, що «ми ніколи не прийдемо до справді плодотворних і ясних узагальнень життєвих явищ, доки самі не проведемо експериментів і не попрацюємо в лікарні, в прозекторській і в лабораторії, порпаючись у тремтливих тканинах живих організмів, що розкладаються» [103, 259]. Однак Золя часто обмежувався роллю анатома людських душ чи суспільства (Франко неодноразово використовував це порівняння, характеризуючи творчий метод француза, а про деякі його повісті писав, що «се скоріше анатомічний театр, ніж живе, теплом авторського серця огріте життя» [253, т. 31, 305]); для українського письменника пріоритетною завжди була лікарська праця; він починав «розтин» тільки тоді, коли прагматична свідомість давала на це санкцію,

коли була переконаність, що «праця в прозекторській» – не самоціль, а засіб для досягнення позитивного результату в лікарській практиці.

Зацікавлення натуралістів темними, дискомфортними, «брудними» сторонами людського життя у всі часи було джерелом претензій до них з боку літературної критики. Брати Гонкури обґрунтовують право письменника *естетизувати «неестетичне»* специфікою літератури як виду мистецтва: «Література може і повинна зображати життя низів, негарне і навіть потворне. Живопис більше повинен тягнутися до прекрасного, вишуканого, приємного. Один звертається до зору, котрий не можна образати, інша – до серця, котре треба розворушити» [58, 457]. Справді, якщо письменник – «чиновник на службі в істини», то дійсність – його безпосередній керівник. Саме вона надає йому матеріал для опрацювання, від якого він не має



права відмовитися. Середовище, в якому живе і працює письменник-натураліст, факти його біографії відображаються на сторінках творів. Акцентуація уваги натуралістів на патологічних явищах у цьому середовищі була антитезою до відбору ідилічних картинок з нього представниками ідеалістично-романтичних напрямів.

Бажання правдиво описувати життя різних верств суспільства притаманне й репрезентантам інших літературних напрямів (сентименталістам, реалістам); чому ж саме у літературі натуралізму такого масового характеру набуває захоплення низькими проявами людської натури, живописанням брутальних деталей та суспільного «дна»? На наш погляд, причина полягає в тому, що вимога правдивого відображення явищ дійсності у натуралістів поєднувалася з намаганням шокувати читача (своєрідна шокова терапія – прийом, який пізніше взяли

на озброєння експресіоністи). Щоб розворушити серце читача, потрібно було спочатку знайти до нього дорогу. «Люди пересичені, що мають притуплений смак, і народ, що зберіг свіжість вражень, являють собою дві крайності, котрі сходяться в одній і тій самій пристрасті до потворного і жахливого, – стверджує А. Давид-Соважо, – потворне діє так тому, що воно є безлад, який вражає нас більше, ніж гармонія; жахливе – тому що воно сильно зачіпає наші почуття» [72, 76]. Письменники-натуралісти Західної Європи за допомогою «естетики потворного» намагалися гальванізувати притуплені смаки своїх читачів; українські письменники подавали читачам свіжі враження; і ті, й інші намагалися таким чином вивести читача зі стану байдужості, вразити його, примусити замислитися над прочитаним. Брати Гонкури висловили таку думку щодо попиту на «неестетичне»: «Пристрасть до чогось

викликається не його доброякісністю чи чистою красою. Люди обожнюють лише збочене. Жінку можна шалено кохати за її розпусту, за те, що вона зла, за якусь підлість її розуму, серця чи почуттів. Дехто дуже любить відомий душок у словах. По суті, зіпсовані люди люблять якусь примхливість в істотах і речах» [58, 539]. У французькій літературі другої половини XIX століття пересит характерний не тільки для публіки, яка читає, а й для самих письменників. «У мене, коли хочете, – писав Золя, – розбещений смак: мені подобаються гострі літературні блюда, твори, що виникають в епохи занепаду, коли грубе здоров'я епох розквіту змінюється хворобливою чутливістю. Що ж, я – син свого часу» [103, 46]. Такі настрої у поєднанні з дослідженням проблеми спадковості, фізіології людських пристрастей привели французьких натуралістів до зацікавлення психопатологічними явищами, а пізніше, у

декадентів, трансформувалися у сприйняття психопатології як гарантії духовності.

Франко, який рішуче виступав проти занепадництва в літературі, тонко відчував ту межу, до якої наблизилися французькі письменники і за якою починався декаданс. Можливо, саме через це в статті «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах» він застерігає: «Далі в тім напрямі йти вже нікуди, лишається хіба поворот – або клініка та дім для божевільних» [253, т. 31, 36]. На думку критика, Мопассан переступив через цю межу, а тому його, «так само, як і декадентів, розточують ті самі бацили: брак життєвих ідеалів (навіть при деякій безперечній «ідейності» в поодиноких творах), гіпертрофія власного «я», перевага матеріальних чинників життя над духовними» [253, т. 31, 37].

Франко виступав проти самоцільного і самоцінного захоплення у літературі як винятково «красивим», так і винятково «потворним». Він засуджував сучасне йому мистецтво так званого «садівництва», яке створює художні твори «за допомогою квітів і живих рослин, занехавши для цієї мети єдиний натуральний ґрунт, тобто природу, і нехтуючи ідеєю корисності вирощуваних рослин» [253, т. 27, 282]. На його переконання, життєвим потребам людини безпосередньо чи опосередковано повинні служити як естетика і краса, так і «антиестетика». Український теоретик намагався утвердити в літературі поезику потворного заради вищої, ніж потурання вульгарним смакам публіки, мети. Він заявляв: «...Для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного... Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як

матеріал для свого твору, а втім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, втім однім лежить секрет артистичної краси...» [253, т. 31, 118]. Франко не заперечує право на існування у творах штуки «бридкого», навпаки, він на боці тих, котрі «силкуються прорубати в тій доктрині хвірточку для дійсності і говорять: бридке має настільки право доступу до штуки, наскільки воно потрібне для змалювання характеристичного» [253, т. 31, 117].

Необхідно також відмовитися від беззастережних звинувачень на адресу всіх, без винятку, представників натуралістичного напрямку в тому, що основною характерною ознакою їхнього творчого методу є «нездорове» зацікавлення темою фізіологічної зумовленості людських вчинків, проблемою психопатології. Все це може бути корисним і для розвитку літератури, і безпосередньо для

людства, якщо служитиме правдивому зображенню всіх сторін життя (у тому числі й тих, котрі замовчувала донатуралістична література). Шкідливість з'являється на стадії переростання необхідності «попрацювати в прозекторській» у наркотичну залежність від насолоди порпатися у власних чи чужих душевних «нутрощах», як це часом траплялося з декадентами та модерністами. Письменники-натуралісти не обмежувалися винятково фізіологічною детермінацією поведінки своїх персонажів (хоча часто саме вона була домінуючою у їхніх творах). Позитивістська вимога *всезагального* детермінізму передбачала поряд із фізіологічною і соціальну, й історичну, і психологічну детермінанти. У різних письменників і в різних національних варіантах натуралізму перевага віддавалася тому чи іншому типові причинно-наслідкових зв'язків. Скажімо, як слушно зауважив Д. Наливайко, «стримане, а далі й

негативне ставлення до фізіологізму відрізняє науковий реалізм Франка від золяїзму» [184, 125].

Оскільки у натуралістів не було жодних заборонених тем, то й не диво, що саме вони вперше зняли табу з еротики і сексу в літературі. Звичайно, є частина літераторів, натуралізм творів яких обмежується «ультраеротизмом». Скажімо, І. Франко погоджується з негативною оцінкою Макса Нордау творчості Гі де Мопассана стосовно того, що увагу письменника привертають лише «явища сексуального життя в його найнижчих формах»; і з висновком, що психіатр пізнає у його творах «прояви глибоко хоробливого еротизму, яким ненастанно опанована була ця нещаслива людина» [253, т. 31, 38].

І все ж сексуальна заангажованість – не головна риса натуралістичного мистецтва. Поміркованістю у цьому сенсі відзначається



більшість натуралістичних творів Гонкурів, Золя, Франка. Недоліки, на які вказувала натуралістам «з фарисейським переконанням про власну цнотливість» літературна критика, з сучасної точки зору можна вважати певним експериментом: зняття табу із заборонених тем сприяло демократизації літератури, розширенню її тематики. Проблеми сексу більшою мірою виступають у неонатуралізмі початку ХХ століття (В. Винниченко) та в модернізмі, ніж у натуралізмі ХІХ століття. У Франка інтерес до цих питань теж збільшується на початку ХХ століття («Великий шум»).

Загалом на вироблення творчого методу І. Франка французькі письменники-натуралісти справили значний вплив, проте немає жодних підстав зводити його винятково до «золяїзму», припускати, що український письменник у своїх ідейно-естетичних студіях спирався на здобутки лише французьких

теоретиків літератури. Концепція Франкового «наукового реалізму», як і «експериментального роману» Е. Золя, зародилася на спільному для обидвох авторів позитивістському ґрунті у сприятливій атмосфері загальноєвропейського культурного розвитку. Тому зовнішньолітературні впливи на вироблення творчого методу І. Франка, зокрема на його натуралістичну на певному етапі спрямованість, слід шукати і за межами французької літератури.

В англійській літературі, як і у французькій, натуралістична течія зароджується у надрах реалістичного мистецтва. Неважко виявити елементи натуралізму вже в описовій манері викладу Діккенса, в його зверненні до теми нагромадження капіталу в одних руках і одночасного зубожіння пролетаріату («Домбі і син»). Натуралізм у творах письменника дивним чином співіснує з ідеалізмом і навіть

сентименталізмом (пригадаймо ідеалізовані образи дітей у Діккенса). Теккерей позбувається будь-якого ідеалізування у поглядах на людину і середовище, яке її оточує («Ярмарок суєти»). Його ідейно-естетична концепція була близькою до натуралізму (зацікавлення фізіологією пристрастей, усвідомлення нездоланності прірви між природою та ідеалом). Зазначених письменників Франко вважає родоначальниками реалістично-натуралістичних тенденцій у світовій літературі.

Значний вплив на формування творчого методу Франка справила російська література. «Коли твори літератур європейських нам подобались, порушували наш смак естетичний і нашу фантазію, то твори росіян мучили нас, порушували наше сумління, будили в нас чоловіка, будили любов до бідних та

покривджених» [253, т. 27, 362], – зазначає Франко.

Масштабні традиції російського реалізму, як і в літературі Франції, сприяли зародженню натуралістичного мистецтва. Не випадково (нехай і за посередництвом І. Тургенєва) деякі концептуальні положення теорії натуралізму, які в 1880 році ввійшли до книги Е. Золя «Експериментальний роман», ще раніше побачили світ на сторінках журналу «Вестник Европы». Чітко визначити історико-теоретичні рамки російського натуралізму важко, оскільки його риси з неоднаковою інтенсивністю починають проявлятися ще в 30–40-х роках ХІХ століття у так званій натуральній школі. Документалізм, деяка публіцистичність, нарисовий характер багатьох творів Франка роблять їх подібними до «фізіологічних нарисів» – жанру, який культивували представники школи. Художні принципи цього жанру полягали у правдивому

відображенні певних соціальних типів («фізіології» поміщика, селянина, чиновника тощо); у фіксації їхніх соціальних, професійних і побутових особливостей, звичок; у прагненні до документалізму, об'єктивності, ґрунтовності описів за допомогою нагромадження деталей; у привнесенні фізіологічних акцентів у типологію персонажів. Біологізм «фізіологічних нарисів» базувався на аналогії «суспільство – біологічний світ». Вироблений у натуральній школі арсенал засобів художнього зображення збагатив творчі методи І. Гончарова, М. Помяловського, Ф. Решетнікова, О. Левітова, М. і Г. Успенських, І. Тургенєва, Ф. Достоєвського та інших письменників. У найбільш сконцентованому вигляді російський натуралізм проявився в останній третині ХІХ століття у творчості Г. Успенського, Д. Мамина-Сибіряка, П. Боборикіна, Г. Потапенка, О. Серафимовича,

О. Амфітеатрова. Типологічними особливостями російського натуралізму є демократизація тематики, нарисовість, соціальний детермінізм, аналітичне дослідження дійсності, нігілізм у поглядах на суспільство та мораль.

Франкові була близькою ідейно-естетична концепція Ф. Достоевського. «В силу історичних обставин творчість Франка і Достоевського споріднювала вже сама їх тематика: об'єктом уваги обох письменників були «униженные и оскорблённые» [283, 205], – вважає Ю. Янковський. Звичайно, твори російського письменника є загалом реалістичними, а не натуралістичними, та «душна клініка Достоевського» багато в чому нагадує «анатомічний театр Золя» (обидва визначення дав Франко). На думку українського критика, «оба вони любуються в студіюванні людської душевної патології»

[253, т. 31, 305], а це – одна з характерних, хоч і не визначальних рис поетики натуралізму.

Франко вважав характерними рисами всієї російської літератури поглиблений психологізм, експресивність, морально-етичну спрямованість. Їх він віднаходить зокрема у російського письменника-натураліста Г. Успенського, який «не шукає незвичайних людей ані пригод, але бере те, що бачить довкола себе, найпростіші, найзвичайніші події, і правдиво віщим духом вникає в найдрібніші причини і наслідки тих подій, заглядає в душу людей, що в них запутані, і в усьому тому показує таку глибіню правди, не раз важкої і страшної, що чоловіка переляк бере, немов хто перед вашими ногами раптом відкрив безодню, де вам здавалося, що стоїте на рівній твердій землі» [253, т. 28, 42-43]. Індивідуальні, а в чомусь і національні особливості натуралізму, який репрезентує Г. Успенський, Франко бачить у відсутності

стислою об'єктивізму, характерного для творчої манери Е. Золя; в тому, що Успенський завжди виступає на сцені сам, зі своїми думками, зі своєю тугою і журбою; в тому, що він, услід за російськими народниками, ідеалізує темну селянську масу [253, т. 28, 187]. В статті «Гліб Успенський» Франко торкається питання про еволюцію художньої свідомості російського письменника: «З автора побутових сцен і фотографа моментів він став рудокопом, що в завалі бруду, вбожества, деморалізації і деспотизму докопувався совісті, шукав людини й людськості» [253, т. 33, 372]. Така характеристика цілком могла б стосуватися творчості самого І. Франка, який закликав шукати «іскри божественного вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали найнижче». Головний недолік Успенського, у порівнянні з творами Золя, Достоевського, Франко бачить у тому ж, у чому він свого часу застерігав «реальну»



критику Добролюбова, Писарева – у «недостачі художності», в тому, що «кожна поступка на користь «мистецтва» здавалась йому [Успенському, – Р. Г.] немов «наругою над правдою, майже злочином» [253, т. 33, 371].

Деякі твори російських письменників-натуралістів Франко перекладав українською мовою. Серед них – нариси бурси і бурсаків М. Помяловського. В «Передньому слові перекладчика» Франко високо оцінює прагнення росіянина «підчищеному чоловіцтву» протиставити правдиві студії забутого, погордженого, пропащого «подення суспільності». Але головну заслугу Помяловського Франко бачить у тому, що при всій тверезій правді представлених фактів у його творах усюди пробивається гаряча чесна душа, ясні і тверді переконання та щире бажання виправити підмічені соціальні недоліки. Порівнюючи творчі методи М.

Помяловського й іншого представника новішої натуральної школи – Ф. Решетнікова, Франко зазначає: «От тота гарячість власного переконання, тото нервове життя, тремтяче в кожній стрічці його письм, робить Помяловського близьким і рідним серцю кожного, хто й сам щиро і гаряче бажає щастя нещасним і волі невольникам. Тота гаряча нервовість становить найоригінальнішу черту Помяловського і найбільше відрізняє його від Решетнікова, котрого до крайності об'єктивні твори немов давають нас ваготою і голою правдою фактів» [253, т. 25, 76].

Гуманне ставлення до всіх принижених і скривджених; пошуки причин морального занепаду, духовної деградації особи не в людській природі, а в соціальному середовищі; поєднання фактографічної техніки письма з емоційністю й експресивністю авторського осуду описуваних дискомфортних сторін дійсності – ось здобутки реалістично-

натуралістичного напрямку в російській літературі, яким найбільше симпатизував І. Франко.

В польську літературу, як і в українську, Е. Золя прийшов переважно з російських журналів і перекладів. І. Франкові належить польський переклад оповідання Е. Золя «Безробіття», яке було надруковане у робітничій газеті «Ргаса» (1879, № 2, 3). В. Матвіїшин підкреслює, що «саме І. Франко першим у польській (як і в українській) критиці дав об'єктивну оцінку творчості Е. Золя, відмінну від висновків польських літературознавців, і таким чином, до певної міри, прислужився до його популярності у Польщі» [167, 54]. Тому в даному випадку варто говорити не про міжлітературні *впливи*, а про міжлітературні *взаємовпливи*. І. Франко рішуче критикував польських письменників новітніх часів за «нахил до ідеалізування»; вказував на кризовий стан польської поезії у

зв'язку з тим, що «великий скарб мотивів, картин і форм романтичної поезії вже давно вичерпаний» [253, т. 27, 257]. Прихід позитивізму в економічне і культурне життя Франко називає «великим поворотним моментом в історії культурного розвитку Польщі»; вважає плідним вплив позитивізму на літературу: «Він виховав такі великі таланти, як Сенкевич і Прус, під його непереможним впливом творила Еліза Ожешко; цілий ряд менш талановитих письменників, як Свєнтоховський, Дигасінський, Юноша та ін., йдуть слідами цих передових талантів». Заслугою позитивізму, за Франком, було також і те, що «цей напрямок, під впливом російської белетристики 60-х років, яка займалася описом селянського життя, почав ближче стежити за життям польського селянина» [253, т. 33, 377]. «Наскрізь дитиною позитивізму, ентузіасткою прогресу, науки і вільної думки й чину»

називає І. Франко Марію Конопніцьку в однойменній статті. Критик зазначає, що її «образки», де «змальовано польського селянина в усій його сумній дійсності, з наочністю і гіркістю колориту, які часто межували з брутальністю», «діяли, як вибух бомби»; «вони відразу зірвали ореол, що ним прикрасили постать селянина в польській літературі давніші письменники» [253, т. 33, 378]. Дещо раніше, у статті «Poezje Jana Kasprowicza», Франко звертає увагу на один, як йому здається, недолік у творах Конопніцької, котра, так само як і Золя, не інтегрована у життя простого народу: «На жаль, вона надто мало знає життя народу, – пише Франко, – народившись у панському дворі, вихована оддалік від селянської хати, вона наблизилася до неї не під натиском свого таланту, наскрізь романтичного, а під впливом теорії, доктрини й переконання про необхідність такого кроку» [253, т. 27, 258].

Інша справа – Ян Каспрович. Його прихід у польську літературу викликав у частини читачів «інстинктивне відчуття, те таємниче тремтіння, яке інколи охоплює знервованих, випещених салонних ляльок, коли в їхньому товаристві ні з того, ні з сього з'явиться мужик – простий мужик у сіряку, у важких чоботях, з грубими руками, від яких відгонить сильним запахом землі, що його годує» [253, т. 27, 260]. У вступному слові до видання «Еміль Золя. Довбня» (1879) Франко описував подібну реакцію освічених, інтелігентних та ситих французьких буржуа, коли в «Довбні» вперше на їхні очі з'явився «робочий люд» у «правдивій, не ідилічній і не романтичній одежі»; коли «вони перший раз почули зблизька його бесіду, перший раз... занесло їх делікатні носи «запахом люду» [253, т. 26, 102]. Франко позитивно оцінював те, що «у Каспровича ми маємо справжній опис селян певної місцевості, селян з крові і кості, що

живуть ще й досі або недавно померли» [253, т. 28, 153]. Український критик захищає право митця писати на будь-які теми: «Деякі польські критики попросту закидали Каспровичу, що він пише пасквілі на люд, малюючи самих п'яниць, злочинців або маніяків. По моїй думці, закид несправедливий. Можна малювати, що кому хочеться; головна річ в тім, як малювати» [253, т. 31, 403].

До недоліків творчого методу Я. Каспровича Франко відносить «закоханість у чисто абстрактну поезію і філософські роздумування» [253, т. 27, 261]; подібний до золівського фаталізм («над цілим оцим «селянським світом» тяжить якась сіра хмара, якась фатальна безвихідь» [253, т. 28, 154]).

Франко був також добре обізнаним із творчістю багатьох німецьких натуралістів, серед яких можна назвати хоча б М. Кретцера,

братів Ю. і Г. Гартів, А. Гольца. Л. Рудницький у статті «Франкові «Панські жарти» у світлі німецьких літературних теорій» пише, що Франко був співзвучно настроєний до ходу розвитку німецької літератури і застосовував деякі з естетичних принципів, розвинутих німецькими натуралістами, навіть перед висловленою Арно Гольцом теорією «абсолютного натуралізму» в його «Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze» в 1891 році. Франковими джерелами були найвірогідніше журнал «Kritische Waffengänge» (1882–1884), редагований братами Генріхом і Юліусом Гартами в Берліні, і в Мюнхені Конрадова «Die Gesellschaft», яку видавали з 1885 до 1902 року [297, 808].

Рецензуючи статтю у «Kunstwort'i» під назвою «Об'єктивність і суб'єктивність у поезії», Франко дорікає М. Кретцерові за те, що той «різко і не зовсім слушно нападає на «описовий» метод Золя, протиставляючи йому



аналітичний і психологічний метод росіян, особливо ж Достоевського, якого ставить значно вище Золя» [253, т. 27, 283]. Франко пише: «Це захоплення Достоевським, у чому Кретцера випередили інші німецькі «натуралісти», доводить тільки одне, а саме: великий занепад німецької літератури, яка... так далеко відійшла від правди, щирості і натуральності, так глибоко загрузла в шаблоннах і умовній фальші, що кожний правдивий вираз людських почуттів, хоча б і хворобливих, кожний правдивий опис дійсності діє на них захоплююче, як свіже повітря на звиклого до смороду і гнилизни в'язня» [253, т. 27, 283]. Вплив «патологічної музи Достоевського» вбачає Франко зокрема у драмі Гауптмана «Схід сонця» [253, т. 31, 145].

Український письменник був знайомий і з іншими національними варіантами літератури натуралізму, наприклад, з італійським веризмом. Він писав у статті про

Джозуе Кардуччі, що останній «належав до творців напряду так званих веристів, якого головним репрезентантом зробився Д'Аннунціо зі своїм замилюванням до малювання з невимомною точністю сцен брутального, фізичного людського терпіння...» [253, т. 37, 223].

Якщо пригадати, з якими труднощами доводилося Емілеві Золя відстоювати теорію «експериментального роману» у Франції, де його попередниками були Бальзак, Флобер, брати Гонкури, то можна собі уявити, на який спротив наштовхнулися Франкові натуралістичні експерименти в Україні, де глибоко й міцно вкоренилися сентименталізм, романтизм, бурлеск. «В таких краях усякі новатори подібні до тої господині, що силкується натопити піч мокрими дровами: і куриться, і сичить, і очі гризе, а вогню як нема, так нема» [253, т. 31, 378], – скептично висловлювався про подібну ситуацію сам

Франко. І все ж йому вдалося-таки «натопити піч» літературної критики, нехай і дещо «мокрими дровами» скандалу; це сприяло «потеплінню» літературного життя в Україні, звільненню його з-під криги старих естетичних догм і приписів.

Значною мірою завдяки літературно-критичній діяльності Франко вберіг власні новаторські відкриття від несправедливих осудів, але натуралізм ніколи б не прижився на українському ґрунті, якби у вітчизняній літературі не було жодних сприятливих умов для цього. І до Франка деякі українські письменники використовували прийоми та засоби художнього зображення, котрі пізніше стали складниками поетики натуралізму. Дрібнопис фізіологічних нарисів Гребінки, романів Свидницького, Панаса Мирного, їхні детальні описи повсякденності могли стати основою для натуралістичного фактографізму в творчому методі Франка. Фактографічну

техніку, тематику суспільних «низів», емансипаційні мотиви зустрічаємо у творах Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького. В посмертній згадці про Марію Маркович Франко писав: «...Оповідання Марка Вовчка найясніше і найпростіше зазначають емансипаційну тенденцію – не абстрактними мудруваннями, не зворушливими покличами, а простим, скромним та сердечним змалюванням щоденних фактів життя, від якого тільки по довším вчитуванні морозиться кров у жилах» [253, т. 37, 279]. У статті «Ювілей Івана Левицького (Нечуя)» (1905) Франко, аналізуючи творчу манеру українського реаліста, зазначає, що в нього «зорові враження звичайно переважають, і артист інколи тільки стане та любується на ті постаті, сфотографовані його очима в усіх їх рухах та обстанові...» Критик вважає, що Нечуй схопив своїх героїв «живцем із життя», не скривив їхні

конттури, не переборщив із фарбами [253, т. 35, 375].

Поетика натуралізму різною мірою проявилася й у творах інших українських письменників. Зокрема О. Кониський, на думку Д. Наливайка, розвиваючи оповідну манеру Марка Вовчка «з народних уст», поступово приходять до об'єктивного живописання, зображення життєвого документу, до натуралістичного фактографізму, культивуючи такі жанрові різновиди, як нарис, подорожній нарис, «фотографії» з життя. Його пізній творчості «притаманна типологічна близькість до російського натуралізму, значною мірою вона протікала в спільному з ним річищі і має чимало спільних тематологічних і стильових ознак» [184, 126].

В. Поважна у монографії «Розвиток української літературної критики у 80–90-х

роках XIX ст. (До проблеми критеріїв і методу)» (1973) детально досліджує натуралістичні тенденції в українській літературі останніх десятиліть XIX століття та літературно-критичну дискусію, яка точилася навколо них. На думку авторки, адептами або й творцями натуралістичного напрямку в Україні різною мірою були В. Горленко, О. Кониський, М. Грушевський, А. Чайковський, Г. Бораковський, М. Павлик [204].

Леся Українка вбачала риси натуралізму навіть у творчості такої витонченої естетки, як О. Кобилянська. На її погляд, правдивий літературний талант Кобилянської – у поєднанні двох стилів: «дуже романтичного» і «чисто натуралістичного» [156, т. 9, 58-59]. Контрасне використання елементів протилежних за своїми ідейно-естетичними настановами літературних напрямів критики помічали й у Е. Золя, й у І. Франка. Однак частіше ці екстрими зустрічаються у творчості

неонатуралістів, до яких в Україні насамперед можна зачислити В. Винниченка. Літературознавці пояснюють такі тенденції у розвитку натуралізму вичерпаністю раціоналістичних засад позитивізму на початку ХХ століття, зверненням письменників до іншої, ірраціональної філософської основи. «Вітаїзм Винниченка теж пов'язаний з недовір'ям до розуму й ірраціоналізмом. Як і в деяких течіях «філософії життя», зокрема в ніцшеанстві, тілесно-емоційні первні у Винниченка не менш суттєві й активні, ніж свідомість, рацію» [184, 128], – зазначає Д. Наливайко.

Отже, натуралістичний експеримент Франка таки мав деяке підґрунтя у традиціях національної літератури (як і перспективи для майбутнього розвитку); його проведення можна навіть вважати об'єктивно зумовленим, закономірним етапом у розвитку українського літературного процесу.

Що ж стосується впливу натуралізму на інтенсивний розвиток української літератури, то насамперед слід зазначити, що кожен літературний напрям має власну ієрархію культивованих ним жанрів. Найбільш вживаними у натуралістів жанрами стали повість, роман і новела. «Новела завжди була і залишається певною мірою експериментальним жанром. Завдяки своїй «малоформатності» вона являє собою зручне поле для випробовування, апробації, перевірки нових ідей і художніх принципів» [123, 24], – вважає Ю. Ковальов. Уже з новелістики експериментально перевірені теми переходять у романи або в епічні романні цикли. І. Денисюк схожу тенденцію підмічає у Франка: «...Іван Франко, що називав себе «мініатюристом та мікроскопістом», який звик знаходити «цілий світ у краплині води», новелістичну концепцію переносив і на повісті, які відзначаються інтенсифікацією



подій в часі, стрімким розвитком сюжету, несподіваним зламом, що, наче той обвал у горах, розкриває різні пласти суспільного буття, розкриває характер у крайній ситуації, у сплетінні суперечностей дійсності» [80, 99].

Щодо натуралістичного роману, то теоретики літератури звертали увагу на його різноманітність у проблемно-жанровому плані. В ньому виділяли, наприклад, фізіологічний, соціально-критичний, символіко-містичний типологічні різновиди [272, 60].

У кінці XIX століття в літературознавців були сумніви щодо можливості існування натуралістичної драми, бо коли роман орієнтувався на науковість, теорію середовища, соціальний дарвінізм, то драма більше тяжіла до неоромантизму. Франко вказував на жанрову специфіку творчості Золя: «З природи своєї він епик – може, один із останніх великих епиків, силкувався перенести

свої натуралістичні теорії на драму, але ті його концепції дуже наївні і поверхові і навіть не доторкаються суті драматичної творчості» [253, т. 31, 304]. Подібної точки зору свого часу дотримувалася і Леся Українка, яка була переконана, що майже вся драматургія натуралістів не оригінальна, а складається з переробок романів, котрі не мали особливого успіху, якщо не враховувати «успіху скандалу» деяких з них. Поетеса доводила: «Із всіх «людських документів» натуральної школи виявилось так само неможливо створити драму, як неможливо було б за допомогою вирізки і наклейки скласти з фотографій картину. Справжній драматург може користуватися цими документами тільки так, як справжній художник фотографіями, – він може звертатися до них, щоби допомогти своїй пам'яті, але не підпорядковуватися їм» [156, т. 8, 235]. Літературознавець Л. Шпак робить протилежні висновки: «Саме натуралістична

драма Німеччини досягла найбільш довершених форм виразності. Використовуючи «секундний стиль», драматурги перевершили романістів за точністю і ємністю деталі» [272, 16]. Багато драматичних творів Гауптмана, Винниченка, представників «Молодої Польщі» створено саме в натуралістичній манері. А мистецтво колажу доводить, що справжній художник може і за допомогою витинки і наліпки складати зі світлин картину. Пізніше й сама Леся (як доводить новознайдена стаття про драму Гауптмана) змінила свою думку. Справа тут не в документах. Докладність психологічного аналізу, наприклад, в «Украденому щасті» Франка йде саме від «дрібнопису» натуралістичного стилю.

У статті «Наш театр» Франко, констатує «кризу театрів руських», звертає увагу на деякі недоліки у вітчизняній драматургії, серед яких, зокрема, «склонність

до мілкої моралізації і проповідництва, до малювання ідилічних сцен, підпущених солодкуватим сентименталізмом» тощо [253, т. 28, 283]. Однак Франко застерігав драматичне мистецтво і від інших крайнощів, від того шляху, яким пішов театр у Франції, де він «справді найповніше відповідає тому огидливому при всім своїм блиску малюнкові, який дав Золя в своїй «Нані». На думку Франка, театр зробився там «слугою порнографії та школою утонченої, а то й зовсім брутальної розпусти», «привчив Європу бачити в світі і в людському житті один центр – полові зносини». «І коли XIX вік бачив на різних кінцях Європи реакцію проти тої паризької порнографії, бачив репертуар Ібсена та Бйорнсона, Гауптмана та ще декого, то все се були спорадичні змагання геніальних одиниць, які досі не могли зламати переваги театральної порнографії, що, висилаючи свої загони з Парижа, знайшла собі адептів і в

Німеччині (Зудерман, Шніцлер), і в Польщі... , і в Росії» [253, т. 35, 345-346], – резюмує автор статті «Львівський театр і народна честь».

Великою заслугою письменників-натуралістів слід визнати демократизацію тематики їхніх творів. Франко зауважив, що «коли давніше штука, а затим і поезія була власністю немногих вибраних одиниць, була немов привілецією аристократів, в XIX віці вона чимраз більше демократизується, стається власністю широких мас народних» [253, т.31, 501].

В огляді українського літературного життя за 1892 рік критик закликає письменників «раз у раз сходитися з людьми різних станів, різних професій, родів праці, різного ступеня інтелігенції і моральності, придивлятися їм в різні моменти їх життя» [253, т. 29, 9].

Відповідно до головних ідейно-естетичних засад натуралізму письменники цього напрямку вибирали й засоби художнього зображення. За визначенням братів Гонкурів, «сучасний роман твориться за документами, розказаними автору чи спостереженими ним у дійсності» [58, 479]. Звідси беруть початок публіцистичність, документалізм, нарисовий характер натуралістичних творів. Про подібність творчої манери Золя і Франка на основі «густого публіцистичного наповнення» говорить М. Ласло-Куцюк у статті «Іван Франко і Еміль Золя». Вона пояснює цю публіцистичність тим, що «одержимість політикою, напевне, головна риса творчої особистості обох авторів» – їх цікавили злочоденні проблеми суспільства, вони, як і Бальзак, намагалися висвітлити у творчості життя найрізноманітніших верств цього суспільства. Однак Франко ніколи не редукував натуралістичне мистецтво до рівня

абсолютної публіцистики. І. Денисюк зазначає, що постулат «наукового реалізму» у Франка – це «створення того, що нині називають «літературою факту», – але з широкою естетичною програмою, яка передбачає поруч із соціологічними, постановку важливих психологічних проблем людинознавства» [80, 58]. Власне у цій широкій естетичній програмі, за всіх її відкритості й демократичності, на рівні мовному не було місця для численних штампів і шаблонів, характерних для публіцистики. Та й у творчості Золя український письменник цінує безпосередність, живість мови, яка, «як небо від землі, відрізнялася від заялжених правил стилістики і відзначалася надзвичайно нерідко дитячою простотою, аж до кострубатості» [253, т. 26, 97]. У статті «Літературна мова і діалекти» Франко зазначає: «Живий язик не має граматики, тобто не зносить школярських, механічних і непорушних правил, диктованих

ніби вченими. Живий язик можна і треба студіювати як живу рослину, але не можна і не слід засушувати і заковувати в мертві правила і формулки» [253, т. 37, 205-206]. В іншій статті Франко продовжує цю ж думку: «Мова росте елементарно, разом з душею народу і мало дбає на граматичні правила» [253, т. 37, 246-247]. У виборі мови персонажів художніх творів І. Франко рішуче відкидає манеру, за якою «молоді панночки розмовляють у стилі святого Фоми Кемпійського, молоді паничі – в стилі Фоми Аквінського» [253, т. 27, 172-173]. Для нього мова – засіб правдивої характеристики персонажа, важливий ідентифікуючий фактор. Тому він критикує «підчищену», «салонову українську мову» поезій Христі Алчевської, мову, позбавлену пластики, багатства лексики й зворотів, які автори отримують від «безпосереднього підслухування простого народу» [253, т. 37, 273]. В українській літературі Франко високо



оцінював мову творів І. Нечуя-Левицького: «Се вже не та поетична, декуди аж переборщено поетична та квітчаста мова Марка Вовчка, не штучна, силувана, академічно неповертлива мова Куліша, – се переважно буденна мова українського простолюддя, проста, без сліду афектації, проте багата, колоритна і повна тої природної грації, якою вона визначається в устах людей з багатим життєвим змістом» [253, т. 35, 376]. Відсутність афектації Франко цінував і у творчій манері Детлефа фон Лілієнкрона: «Він не філософствує, не аналізує – рідкість між німцями, але уміє бачити ясно, виразно, як бачить тільки вправний стрілець; уміє схарактеризувати всяку ситуацію коротко і докладно, мов рапорт воєнного коменданта» [253, т. 31, 186]. Подібні риси Франко відзначає також у творчості Конрада Фердінанда Мейера: «Висловити кожную думку якнайпростіше, якнайясніше і якнайкоротше, –

се був його девіз... Він розважав кожне речення, кожну фразу, скорочував, добирав найвлучнішого слова, переправляв до втоми» [253, т. 31, 427].

Однак і в мовному питанні Франко був поміркованим. Тенденції до ущільнення та спрощення мовних конструкцій абсолютизувалися у «секундному стилі» німецьких натуралістів, які принципово не використовували художніх тропів. Метафори, порівняння, епітети зустрічаються у них дуже рідко; в текстах переважають дієслова, що передають інтенсивність дії. У трактаті «Із секретів поетичної творчості» Франко скептично ставиться до таких експериментів у німецькій літературі, як до надуживань: «Під проводом Арно Гольца постала там купка поетів, котра, знов зводячи до абсурду певну доктрину, відкидає все, що досі називалося поетичною формою і мелодією, отже, не тільки риму, але й рівний розмір віршів, і ставить

основним принципом нової поезії голе слово в його безпосереднім, первіснім, несфальшованим значенні». Про цю нову «школу» Франко каже: «Взагалі, чим менші таланти, тим більше роблять шуму – стара історія» [253, т. 31, 96-97].

Важливого значення у творах натуралістів набувають діалоги та полілоги, завдяки яким передається вся багатоманітність розмовних інтонацій, домінує питально-відповідальна форма, насиченість окличними реченнями, емоційно забарвленою лексикою. «Застановитися ближче над секретом мужицького діалогу, над тим, що різнить його від нашого», закликав літераторів й І. Франко [253, т. 37, 8].

Щодо індивідуальних особливостей творчого методу Франка, то чи не найголовніша з них, на наш погляд, – синтезуюча здатність. Не як метод, а як

елемент у структурі творчого методу Франка, натуралізм міг значно прислужитися письменникові, адже завдяки високій «валентності» він легко утворював сполуки з іншими літературними напрямками. Цікавим є застосування елементів натуралізму в загалом реалістичних творах Бальзака, Флобера, Мопассана, Кретцера, сплаву натуралізму й імпресіонізму в братів Гонкурів, у Золя; експресіонізму та натуралізму в німецьких експресіоністів тощо. І коли для екстенсивного розвитку літератури важливим було вивести натуралізм у порівняно «чистому» вигляді (це сприяло, наприклад, «канонізації» реалізму як цілком поміркованого «центристського» літературного напрямку), то для інтенсивного її розвитку важливішими є можливість експериментування на жанрово-композиційному рівні; перспектива творчого застосування прийомів, вироблених натуралізмом, здатність елементів натуралізму

доповнювати собою поетики інших літературних напрямів.

Загалом, літературно-критична спадщина Івана Франка засвідчила неабияке зацікавлення науковця історико-теоретичними проблемами натуралізму, як і спробу логічно обґрунтувати необхідність впровадження деяких ідейно-естетичних засад цього напрямку в українській літературі. Заслугою Франка є створення на основі реалістичного і натуралістичного мистецтва власної концепції «наукового реалізму», яку можна вважати індивідуальним і національним різновидом натуралізму. Проведення натуралістичного експерименту в Україні було співзвучним із духом часу й принесло позитивні результати. Провокативний характер цього експерименту примусив поживитися літературну критику, започаткувати обговорення проблем і шляхів розвитку української літератури. Вироблені натуралізмом нові методологічні принципи,

прийоми, техніка письма, засоби художнього зображення сприяли подальшій інтенсифікації літературного процесу в Україні.

### **2.3. Натуралізм у художній творчості Івана Франка**

Творче переосмислення положень натуралістичної доктрини не тільки сприяло формуванню оригінальної теоретичної моделі Франкового варіанту натуралізму, але й дозволило письменникові використовувати елементи поетики цього літературного напрямку у власній художній практиці.

Вже в одному з перших великих прозових творів І. Франка – «Петриях і Довбущуках» (1875–1876), крім очевидних романтичних тенденцій, присутні також

елементи натуралізму. Про це свідчить хоча б такий уривок із повісті:

«Мов снопи на тоці, валялися по цілій полянці нещасливі діти, пошарпані і плаваючі в калюжах власної крові. Глибокії рани, із котрих капала кров, свідчили, що життя уйшло уже давно з тіл і що дармий тут всякий рятунок» [253, т. 14, 21].

Цілком у дусі натуралізму змальований у повісті портрет чоловіка, який виконує типово романтичну роль «старця, який усе знає»:

«Перед ними лежав старець, літ, може, 65. Лице його було страшно худе і запале і мало барву свіжо зораної іловатої ріллі, або, як народ виражається, «зайшло зовсім муравицев». Сиве волосся позлипалося від крові, а руки виглядали, як поломані граблі, на котрих, мов довгі зубці, стирчали сухі і покручені ревматизмом пальці. Очі запливли кров'ю і були страшно витріщені та проражали

скляним, мертвецьким блеском, уста були сині, як гнилі сливи, а напереді стирчали всього-навсього два чорні зуби. Сухі, як доска, груди ледве-ледве здвигалися, – знак, що нещасний ще дихав, а все тіло корчилося судорожно в великих болях, так, як корчиться жаба, котрій ся відрубає голову» [253, т. 14, 29].

Значмо, що навіть враховуючи контрастність, притаманну романтичному мистецтву, такий опис – надто «неестетичний» для загалом романтичного твору.

Натуралістичною у повісті є також картина катування опришками єврея і його дружини:

«Опришки без чувства, без милосердя похватили нещасливу полумертвую Рухлю; вона, мабуть, ще була в омлінні, голова її зависла, лице посиніло, вона і слівця не писнула, коли її брали. А другії уже зачали



повереслами із сухої соломи обкручувати її ноги...

Уже клятії обступили Рухлю, уже засвистіли в повітрі їх канчуки, порюючи до крові її тіло, – звичайний спосіб, котрим опришки будили омлілих до життя, – уже серед проклять, сердитих слів і ужасних жартів опришків далось чути слабе стогнання мученої, – уже ю допрошують о грошах, но она нічо про гроші не знає... » [253, т. 14, 63-64]

Але це не єдина сцена катування у творі. Франко детально описує процес і способи тортур, яких зазнав Андрій Петрій, коли його допитував про Довбушеві скарби Олекса Довбушук:

«Нещасливий задрижав на цілім тілі і прокинувся. Кров плила йому з уст, носа і чола і капала на груди, котрі зарівно були сині, збиті і криваві. Він висів на поліні, котре вгризалось йому до кості в ноги під колінами,

плічми опертий був о стіну. Страшний вид був того перед кількома хвилями так хорошого, цвітучого молодця! Око його втратило свій погідний блеск, окровавлене лице було бліде, як у трупа, шнури, которими був зв'язаний, тамували круження крові, а жили видні були на тілі, як синії грубії змії, обкручуючі члени, і здавалося, що готові кожної хвилі пукнути і отворити новії впливи крові» [253, т. 14, 84-85].

Натуралістичні описи зустрічаємо і в іншій романтичній повісті Франка – «Захар Беркут» (1882), зокрема в епізоді полювання на ведмедя:

«Дикий рик раненого ведмедя розлягався чимраз дужче. В розпуці він підводився на задні лапи, обтирав собі кров з очей, рвав і кидав галуззям наперед себе, але дарма; одно його око прошиблене було стрілою, а друге раз у раз запливало кров'ю наново» [253, т. 16, 17].

Тугар Вовк «з усього розмаху цюкнув його згори в голову, аж череп розколовся надвоє, мов розбита тиква. Бризнув кровавий мозок на боярина і тихо, без рику повалився звір додолу» [253, т. 16, 17].

Використання драстичного опису в даному випадку дозволяє розкрити фізіологічні механізми пристрасті, яка несподівано охопила Мирославу і Максима. Раптовий спалах кохання між героями не вимагав би мотивації у руслі суто романтичного напрямку, але вплив реалістично-натуралістичної доктрини свідомо чи підсвідомо змусив автора чимось детермінувати цю раптовість. Тож небезпечна і захоплююча кривава пригода на полюванні – свого роду фізіологічний детонатор, який спричинив вибух почуття між головними героями.

Натуралізм присутній і в багатьох батальних сценах повісті, в епізоді потоплення

монголів, коли інстинкт самозбереження керує всіма вчинками людей:

«Загримали молоти і топори монгольські о руки й черепи самих же монголів. Брат не знав брата в тій страшній хвилі близької смерті; товариш мордував товариша з більшою лютістю ніж мордував би ворога» [253, т. 16, 144].

На відміну від романтичного характеру «Петріїв і Довбушуків» чи «Захара Беркута», Франко демонстрував у інших творах володіння цілком протилежною манерою письма. Того ж 1876 року (час завершення праці над «Петріями і Довбушуками») він розпочинає цикл «Бориславських оповідань», в яких «молодечий романтизм» поступається місцем синтезові натуралізму, реалізму й імпресіонізму. М. Ткачук у праці «Концепт натуралізму і художні шукання в «Бориславських оповіданнях» Івана Франка»

дає загальну характеристику циклові: «У бориславських оповіданнях зображення взаємин між працею і капіталом набуває глибокого синтезу натуралістичних та реалістичних рис: тут письменник, уводячи описи й аналіз сучасних економічних відносин між робітниками й підприємцями, показав їхній вплив на характер і долю людей; тут він відкрив новий для української прози і досить плідний засіб зображення життя, поєднуючи передачу об'єктивних сторін предмету і суб'єктивного сприйняття його персонажем» [246, 29]. Поєднання елементів натуралізму й імпресіонізму проявляється, зокрема, на жанровому рівні: фрагментарний характер бориславських оповідань надає можливість авторові, використовуючи розрізнені на перший погляд мазки-деталі, створити широке епічне полотно, цілісність якого, як на картинах імпресіоністів, можна збагнути лише на відстані, вийшовши за рамки окремого

твору-фрагменту й охопивши поглядом увесь цикл.

О. Білецький вважає І. Франка новатором в аспекті відображення у його творах трудових процесів: роботи в полі («Лесишина челядь»), кустарних промислів, праці вугляра («Вугляр»), муляра («Муляр»), коваля («У кузні»), столяра («У столярні») тощо [20, 424]. Варто додати, що типово натуралістичні деталізовані описи цих процесів новаторськими були стосовно української літератури, бо у світовій вони зустрічаються у класиків реалізму – Бальзака (виготовлення паперу, друкарська праця у «Втрачених ілюзіях»), Діккенса (підприємницька діяльність у «Домбі і сині»); та натуралізму – Е. Золя (робота шахтарів у «Жерміналі», торговельна справа у «Череві Парижа»). Натуралістичній описовості, об'єктивності зображуваного, точності в деталях, впровадженню елементів публіцистики

відповідав нарисовий характер Франкових оповідань на трудову тематику.

«У «подорожньому нарисі», яким, по суті, був перший етюд Франка з робітничого життя – «Вугляр», дається інформація про примітивний спосіб випалювання вугілля, мізерність заробітку вугляра та його випадкову загибель» [80, 60-61], – зазначає І. Денисюк. Загалом твір відповідає концепції наукового реалізму, так само, як і весь бориславський цикл, який Д. Наливайко бачить невіддільним від літератури натуралізму [184, 125]. Детальними описами картин дійсності Франко підсилює експресивність твору, його шокуючий вплив на читача (наприклад, в епізоді загибелі вугляра):

«Лежав мій Іванчик на землі передо мною, чорний увесь, як головня. Тіло в огні збіглося, шкіра перегоріла, потріскала... Не

пізнати, де були очі, де уста, де лице, нічого!...»  
[253, т. 14, 251]

Коли про реалізм бориславських оповідань сказано багато, то про елементи натуралізму в них згадувалося не завжди. І все ж М. Ласло-Куцюк, наприклад, вважає, що сюжетні ситуації другої редакції оповідання «Ріпник» (1876, 1899) нагадують фабулу роману Е. Золя «Тереза Ракен», а сцена сварки Фрузі з Ганкою подібна до сцени сварки Жервези і Віржині з роману Золя «Пастка» [148, 190-191]. Елементи натуралізму знаходимо й у детальних, фактографічно точних описах життя, побуту, зовнішності заробітчан, умов їхньої праці:

«Вже пізно вночі. Тісна, брудна і заддушна цюпка наповнена робітницями. Баби, дівчата, молодиці, що тут злягають з далеких сторін, пригнані недолею, – що через день надривають си груди і руки, крутячи раз у раз



корбою, котрою витягають глину або й людей із ям, – тепер лежать покотом на холодній дерев'яній підлозі, – кулак під головою, одна попри другу стиснені – і для нестачі місця, і для теплоти.

Їх лица пожовклі з нужди, – їх руки немов обросли глинов і воском земним, – їх одіж – то позшиване лахмання, що ось ледве-ледве держиться на них. Тут старі, недугами і грижею поорані лица лежать обіч молодих, хороших ще, – котрих цвіт, однако ж, звіяла передчасна тяжка праця, і нужда, і розпуста» [253, т. 14, 278-279].

Як тут не згадати малювання безрадiсного, зіпсутого тяжкою працею і розпустою життя жінок, які «настiльки ще дурні, що вечорами бiгають на побачення, плодять дiтей, приречених на тяжку працю і муки!» [102, 119], у романі Е. Золя «Жерміналь».

На відміну від французького письменника, Франко ставить на перше місце не фізіологічну, а соціальну зумовленість характерів персонажів. Однак, за Т.Гундоровою, «соціальна підкладка натуралізму, що його Франко утверджував, спричинилася до зображення психології «маси» і «масового» героя, а аналіза такого соціального процесу, як пролетаризація, вела до зображення різних деструктивних явищ людського життя (п'янство, розбишацтво, руйнування патріархальних родових відносин)» [70, 22-23]. Таким чином, Франко, як і Золя, змушений був уникати ідеалізування, створюючи образ героя «з маси». Інша справа, що відчуття песимізму, фатальної приреченості не залишає нас від першого до останнього рядка французького роману. «Ніколи це не закінчиться, якщо вони так і будуть народжувати на світ жебраків» [102, 119], – віщує темне майбутнє своїм героям Е.

Золя. У Франковому світогляді місця для песимізму не було, тому й стилізований під натуралізм твір отримує не властиве цьому літературному напрямкові закінчення. Здається, у безвихідній ситуації автор раптом вирішує «прорубати вихід», дати своїм героям шанс, вивівши їх за межі Борислава, що пожирає людей: «От тут хорошо! От тут спокійно та затишно! Ту мене ніхто не знає, – ту мож жити! Ну, бувай здорове, давне жите, давна муко! Прийшла пора отямитися, пора працювати, та не бориславською роботою!» [253, т. 14, 290], – патетично промовляє до самого себе головний герой твору, вчорашній п'яниця і волоцюга, виносячи з бориславського пекла в гірські околиці дитину – своє майбутнє, свій шанс на духовне очищення і виправлення. Щоправда, природність такого раптового переродження викликає сумнів. Складається враження, що «прорубаний» у сюжетній канві «вихід» надто дорого

обійшовся авторові, «заваливши» всю художню структуру твору, але в цьому весь Франко: перш за все – зміст, ідейне наповнення, навіть якщо це йде на шкоду декоративно оформленому «фасадові» твору! І все ж... Чи не виграв би твір в аспекті його емоційного сприйняття, чи не справив би він більшого враження, чи не залишив би глибшого сліду в душі читача, якби закінчувався не ідилічно, а страшним «знаком оклику» – картиною смерті Фрузі з дитиною на руках:

«Лиш лице її страшно змарніло за тоті дні! Лиш руки її худі посиніли, мов боз. Лиш очі її, широко отворені, не ярили вже гарячковим блиском, а склілися до світла, мов з леду уточені. Вона сиділа недвижна, – її очі смотрили німо наперед, на сіняні двері, – а уста напівотверті, бачиться, закаменіли в слові:

– Цить, дитинко, цить! Він зараз прийде,  
– твій таточко зараз прийде!

Бідна нещаслива дівчина! Як страшно, як  
хорошо вона виглядала в тій хвили!» [253, т. 14,  
290].

Складається враження, що ідеалізований  
фінал «Ріпника» дисонує із загальною  
натуралістично-реалістичною спрямованістю  
твору.

Новелу Франка «На роботі» (1877) І.  
Денисюк називає «виробничим репортажем»,  
але підкреслює, що «поруч із суто  
репортажними прийомами «літератури факту»  
тут використовуються прийоми літературної та  
фольклорної умовності» [80, 63]. Крім того,  
дослідник відзначає у творах Франка «На  
роботі», «Вівчар» ще й такі «новітні форми  
оповіді», як «потік свідомості» або  
«односторонній діалог», а ці прийоми  
«сягають вже у вік двадцятий з характерними

для нього формами викладу в Дж. Джойса і А. Камю [80, 63-64]. Вироблена натуралістами техніка детального копіювання «шматків життя» через перехідний імпресіоністичний етап точної фіксації вражень від «шматків життя» перетворюється у модернізмі ХХ століття на техніку копіювання «шматків потоку свідомості». В десяти фрагментах-етюдах новели «На роботі» копіювання «шматків життя» і «шматків потоку свідомості» поєднуються, утворюючи єдиний «потік життя» головного героя – ріпника Гриня.

Л. Безуглий у статті «Спостереження над поетикою оповідання І. Франка «На роботі» віднаходить риси натуралізму в зображенні самого процесу виснажливої, небезпечної роботи під землею. Він вважає, що для творчого періоду І. Франка, коли було розпочато роботу над бориславськими оповіданнями, така манера особливо

характерна, оскільки «до реалістичного, правдивого зображення дійсності молодий письменник ішов через засвоєння досвіду вітчизняної та західноєвропейської літератури, зокрема творчості Е. Золя» [17, 88]. Додамо, що засвоєння досвіду натуралістичної літератури не залишалося на рівні копіювання європейських зразків, а сприяло імпровізації та комбінуванню елементів натуралізму з елементами інших літературних напрямів, пошукам власного оригінального стилю. Найвищого ступеня правдоподібності, натуралістичної об'єктивності в описі повсякденних реалій життя і праці головного героя письменник досягає завдяки використанню однієї з найсуб'єктивніших форм викладу – сповіді. Таким чином, об'єктивна дійсність у Франка не позасуб'єктивно розгортається і не є дегуманізованою; вона не ототожнюється лише з матеріальним світом, як у творах Е.

Золя, а отримує сенс тільки через усвідомлення людиною. Наратив сповіді дозволяє також правдоподібно передати особливості мовної характеристики персонажа, оскільки оповідь ведеться від його імені. У творі широко вживаються професіоналізми, діалектизми, просторіччя, редуковані слова. Зазначені особливості Франкового методу ілюструє зокрема епізод опускання Гриня у штольню:

«Як ту тісно! Як ту темно, душно, лячно!..

Моя дротянка немов привалена пітьмою, – ледве-ледве блимає. А се що за темні челюсті, ніби вхід у лисову яму?.. Ци тото ж тота штольня?.. А як ту в ню влізти, – а робити в ній?.. Господи, та ту прийде чоловікові згорбатіти, ще заким ми сопух дух запре!.. »  
[253, т. 14, 298].

На думку М. Ткачука, структура новели «На роботі» сприяє відтворенню у



щонайменших деталях усіх перипетій важкої праці Гриня при корбі й у штольні й типологічно споріднюється з оповіданнями «Тато Гамлет» (1889) німецьких натуралістів Арно Гольца та Йоганнеса Шлафа, «Апостол» Г. Гауптмана. Дослідник вважає, що в поетиці натуралізму подано картини царства Задухи [246, 30-31]. На наш погляд, генетично і типологічно такого роду натуралізм пов'язаний не лише із сучасним Франкові варіантом цього літературного напрямку, а й із його зародковими формами, що проявилися у зображенні пекельних мук ще в Середньовіччі та в барочному гротеску (в українському варіанті в апокрифічних легендах про мандрівку пеклом Марка Проклятого).

Детальні натуралістичні описи пекельних мук, жорстокі фантазії на тему покарання за гріхи, які в Середньовіччі були засобами повчання, навернення грішників на праведний шлях, проявлялися і в барочному гротеску, і в

містичному романтизмі, і в сучасному Франкові натуралізмі, а пізніше – в творах експресіоністів. Ці ірреальні, передані натуралістичними засобами зображення епізоди підвищують загальну емоційну тональність художніх творів. А. Чичерін у монографії «Виникнення роману-епопеї» називає «натуралістичними плямами» подібні до Франкових картини жахів у «Жерміналі» Е. Золя і пов'язує їхню появу з найтемнішими проявами «реакційного романтизму». «Вбивство у мороці, під землею, труп Шаваля, що, скинутий у воду, постійно підпливає назад, – усе це не реальні пекучі жахи бідності й безправ'я, а видумані, навмисно згущені жахи, як-от жахи «чорного роману» [266, 221], – вважає він. Замінивши в критеріях оцінки твору дилему «реакційний – прогресивний» на «цікавий – нецікавий», помітимо, що й у Франка, і в Золя художня вартість твору завдяки згаданим натуралістичним і водночас

ірреальним епізодам явно зростає, оскільки саме вони концентрують у собі найбільшу силу експресії та при тому органічно вписуються у загальні похмурі тони оповіді.

Не менш похмурою виглядає і повість «*Voа constrictor*» (1878, 1884, 1905–1907), особливо її первісний варіант, де поетика натуралізму проявляється найчастіше в епізодах на зразок Германових спогадів про материнське «виховання»: «Тоді вона хопила його за волосся, підняла догори, заліпила рану розіжваним хлібом, плюнула йому в рот, щоб утишити плач його і вивергла за двері, песя скавуляче...» [253, т. 14, 455]. Або у спогадах про лютування холери в Галичині, коли малий Герман «не раз надібав холодні, слизькі вже трупи і бридівся їх гірше жаби...» [253, т. 14, 456].

Т. Гундорова називає «*Voа constrictor*» 1878 року написання «першою в українській

літературі натуралістичною повістю» [70, 24].  
Натуралізм у творі присутній у змалюванні важкого дитинства Германа Гольдкремера, у зображенні того життєвого бруду, який весь час оточував його; у «фактографічному» відтворенні особливостей злиденного життя і побуту робітників копалень; у зацікавленні патологічними проявами психіки Рифки та Готліба. Торкається автор повісті і проблеми спадковості (Готліб успадкував певні риси психічної патології від батьків):

«Вона [Рифка, – Р. Г.] й синові своєму передала того ідіотичне ліниство і тоту тупість, тільки що у Готліба до неї примішалася ще вітцева гарячка, виступаюча рідкими вибухами лютості і вічною жадобою нищення, псування та трачення всього без думки і без цілі» [253, т. 14, 404].

Симптоми психічної хвороби проявляються у нервовості Готліба (в редакції

1905–1907 років – Дувідка); в його постійному роздратуванні; в садистських нахилах, котрі далися взнаки, ще коли він був малою дитиною:

«Вже з самого малку був дивної, хоробливої вдачі. Страшенно нервовий і дразливий, він у дитинстві терпів від нападів корчів, подібних до епілепсії, які мучили його до десяти літ і спиняли його духовий розвій. У тім часі в ньому розвилися жорстокі інстинкти, любив мучити звірів і людей, дивитися на терпіння і конання, обливав покойових собачок своєї мами окропом, випікав їм очі, вирізував вуха і хвости і сердечно реготався при їх болісному скомлінні. Так само жорстоко він поводився зі слугами, з сусідськими дітьми... » [253, т. 22, 184]

Дувідко не приховує своїх садистських нахилів перед батьками:

«— Я люблю, як щось живе треплється мені в руках, а я раз за разом затоплюю ніж у його тіло, і сліджу його передсмертні судороги, і люблюся струмками гарячої крові, що б'є ключем із його ран, і слухаю його передсмертного стогону і харчання. Отсеприємність! Чуєш, що ти пан над життям людським, коли можеш відібрати його в кожній хвили» [253, т. 22, 187].

Можливо, Франко навмисне вводить саме такий образ спадкоємця справи Германа Гольдкремера, щоб підкреслити безперспективність подальшого розвитку капіталізму з його безмежною владою грошей, падінням моралі, втратою людяності у суспільстві. Головна ідея твору запозичена з Марксових праць і полягає в тому, що капіталізм сам породжує силу, яка рано чи пізно спричиняє його загибель. І тут справді можна говорити, що вплив натуралістичної концепції Золя на творчий метод Франка

перебуває в межах впливу соціалістичних ідей на світогляд письменника. Але якщо в натуралізмі (в літературі) Франко – соціаліст, то в соціалізмі (в політиці) він – натураліст, бо бачить «могильника» капіталізму не так у пролетаріаті чи будь-якому іншому суспільному класі, як у природі самої людини, яку псує безмежна влада грошей, у моральному самоїдстві буржуазії, у всепоглинаючій жадобі до наживи, а це – зворотний вплив ідейно-естетичної доктрини на світогляд письменника.

Еволюцію політичних переконань письменника не можна ототожнювати з еволюцією його естетичної свідомості, хоча певний взаємозв'язок між цими процесами безумовно існує. Абсолютизація ідеологічного аспекту в схожому до «*Voas constrictor*» за тематикою і проблематикою творі «Борислав сміється» (1881–1882) зовсім не передбачає автоматичного звернення до суто

реалістичного методу. Окрім реалізму, в творі виразно проступають риси романтичного та натуралістичного напрямів. Щодо останнього, то знову напрошуються паралелі з романом Е. Золя «Жерміналь», написаним пізніше від Франкового твору. Це, передусім, подібність тематична. Обидва письменники порушують проблеми соціальної нерівності, нагромадження капіталу в руках підприємців і одночасного зубожіння пролетаріату; провідними в зазначених творах є також теми організації робітників для протистояння безмежній владі капіталу, зародження страйкового руху, конкурентної боротьби між капіталістами. Методи боротьби, які сповідують Етьєн та Бенедьо Синиця, – однакові: «– Нам потрібно перш за все створити тут касу взаємодопомоги... У випадку необхідності вона буде для нас страйковим фондом...» [102, 133], – переконує товаришів Етьєн.



У суперечці з Сенем Басарабом на запитання «з чого вони будуть жити за той час безроботиці?» Бенедьо відповідає:

«Отже ж то на те треба зробити складки, щоби забезпечитися на таку пригоду. Аж якби з тих складок набралася сума порядна, така, щоби вистачила, возьмім, на тиждень, або на дві неділі, то тоді мож робити змову» [253, т. 15, 378].

І немає сумніву, що Золя не читав Франка. Подібність тут типологічна.

І Е. Золя, й І. Франко вважають страйковий рух поміркованим, сказати б, еволюційним методом боротьби. «Еволюціонерам» Етьєну та Бенедьові протиставлено «вічних революціонерів», справжніх бунтарів – політичного емігранта з Росії Суваріна (у французькому романі) та братів Андруся і Сеня Басарабів у творі

Франка. Суварін у запалі суперечки виголошує:

«— Пустимо в хід вогонь, отруту, ніж. Розбійник – ось справжній герой, народний месник, дійовий революціонер, без книжних фраз. Потрібен цілий ряд жахливих посягань, щоби налякати можновладців і пробудити народ!» [102, 225].

Андрусь Басараб пропонує радикальніші від Бенедьових методи боротьби: «Одна нам тепер дорога осталася – підпалити се прокляте гніздо на всі штири роги» [253, т. 15, 474], – каже він. Його підтримує брат – Сень Басараб: «Моя гадка: у кого міцний кулак, той сам собі вимірять правду» [253, т. 15, 478].

Прийом міграції персонажів (Герман Гольдкремер, Рифка, Готліб, Матій переходять у Франка із твору в твір, наприклад, із «Воа constrictor» у «Борислав сміється») також характерний для реалістично-натуралістичної

літератури («Людська комедія» Бальзака, «Ругон-Маккари» Золя).

Поетика натуралізму в романі «Борислав сміється» проявилася й у фактографічній техніці письма, яка дозволяє докладно описати працю, побут, умови злиденного існування бориславських робітників та мешканців навколишніх сіл:

«Між народом почали промітуватися недуги: заразливі гарячки, тифус та пропасниця. Попухлі з голоду діти мужицькі, голі та сині, цілими чередами лазили по толоках та сіножатях, шукаючи кваску; вони, не находячи кваску, пасли траву, мов телята, обривали листя з черешень та яблунь, гризли його, западали на животи і мерли цілими десятками» [253, т. 15, 343].

3. Гузар, досліджуючи проблему локального колориту в повістях І. Франка «Борислав сміється» [64] і «*Voce constrictor*»

[65], звертає увагу на прояви поетики натуралізму в зображенні штолень з «колеритними подробицями, через які відтворюється процес видобування воску»; в описах Підгір'я, що «рясніють докладно локалізованими подробицями, географія яких відповідає натурі»; у «натуралістичних подекуди деталях в описах міст» [65, 107, 108].

Однак зростаючи, порівняно з «Воа constrictor», ідеологізація, соціальна заангажованість твору «Борислав сміється» спонукає автора застосовувати реалістичний принцип соціальної типізації характерів з одночасним редукуванням їхньої фізіологічної зумовленості. Ще у варіанті 1878 року «Воа constrictor» Герман сумує за «супокоем безжурним, теплими днями та тихими вечорами онучарського життя» [253, т. 14, 457], подібно до того, як у «Жерміналі» пан Енбо заздрить фізіологічному щастю черні:

«Все, все він віддав би – і свою освіту, свій добробут, розкіш у своєму домі, свою владу директора, якщо би міг один-єдиний день стати останнім із цієї голоти... Як було би добре давати волю чуттєвим бажанням, бути хамом, бити по щоках жінку і залицятися до сусідок. Ах, жити би худобиним життям, не мати нічого свого, ховатися в житі з якоюсь потворною, брудною відкатницею і не шукати іншого кохання» [102, 328].

Складається враження, що Е. Золя солідаризується з подальшою думкою свого персонажа: «Який це ідіот вирішив, що щастя знаходиться в розподілі багатства? Нехай навіть цим пустим мрійникам, революціонерам, вдасться зруйнувати існуюче суспільство і побудувати нове, – це не додасть людству ні краплинки радості» [102, 328].

У романі «Борислав сміється» «визискувачі» цілісніше репрезентують ту

соціальну верству, до якої належать. Герман не рефлексує, не дозволяє собі психологічних зривів, як пан Енбо у «Жерміналі» чи й сам Герман, але у варіанті «*Voas constrictor*» 1878 року.

Абсолютизацією позитивних і негативних персонажів, ідеалізацією головного героя, соціальною заангажованістю роман Франка нагадував твори німецьких натуралістів, у яких романтично-ідеалістичні літературні традиції частково зберігали свою впливовість.

Ще до написання роману «Борислав сміється», 1876 року, у Франка зародилася думка «дати ряд коротких образків із життя різних верств нашої суспільності» під заголовком «Галицькі образки». У них письменник хотів «змалювати деякі типи та появи з життя галицько-руської інтелігенції» [253, т. 15, 11]. Своім задумом, структурою та

манерою письма «Галицькі образки» дуже нагадують бориславський цикл. В обидвох чітко проступають елементи реалізму, натуралізму й імпресіонізму як на рівні конкретних творів, так і всього циклу. Фрагментарний характер творів дозволяє в одному циклі поєднати нариси-«кадри», на яких зафіксовані розрізнені «шматки життя».

В «Галицьких образках» І. Франко розпочинає працю над однією з найкращих сторінок своєї творчості – оповіданнями про дітей («Малий Мирон», «Оловець», «Schönschreiben»). У деяких із них докладність, з якою зображено фрагменти свідомості головного героя, нагадує натуралістичну техніку письма.

Оповідання «Малий Мирон» (1879) містить у собі елементи імпресіоністичного мистецтва. Із цим напрямом споріднюють його психологічне заглиблення у внутрішній світ

дитини; прагнення відтворити найтонші зміни в настроях Мирона, які залежать від тисячі зовнішніх і внутрішніх причин; схопити миттєві враження дитини від навколишньої дійсності; багатство відтінків у змалюванні цієї дійсності. Але письменник зачіпає і деякі злободенні проблеми, як-от проблему суспільної адаптації обдарованої дитини. Він реалістично прогнозує безрадісне майбутнє малого Мирона:

«Ну, і незавидна чекає його доля! Навістить він і стіни тюремні, і всякі нори муки і насилля людей над людьми, а скінчить тим, що або згине десь у бідності, самоті та опущенні на якимсь піддашші, або з тюремних стін винесе зароди смертельної недуги, котра перед часом зажене його в могилу, або, стративши віру в святу правду, почне заливати черв'яка горілкою аж до цілковитої нестями. Бідний малий Мирон!.. » [253, т. 15, 71].



Таке закінчення V розділу оповідання контрастує з першими чотирма, в яких оповідь ведеться у м'якій імпресіоністичній манері, розбавленій тонкою авторською іронією. За композиційною побудовою твір нагадує «Лесишину челядь», а за жанром теж є антиділією. Суть прийому, який письменник застосовує в обидвох оповіданнях, щоб підсилити враження на читача, розкрито в репліці одного з персонажів твору «Гірчичне зерно» (1903) – старого Лімбаха:

«А ви спочатку розохочуєте, розгріваєте нас своїм малюнком природи, ми виходимо в чистих сорочках грітися на сонечку, а ви тоді бух на нас холодною водою. І пощо? Що вам із того прийде? Се нечемно і... і нелояльно. Се надужиття довір'я! » [253, т. 21, 331].

Оповідання «Малий Мирон» має багато спільного із пізнішим оповіданням Франка про дітей – «Під оборогом» (1905). В обидвох

творах автор використовує прийом «потoku свідомості» для того, щоб якнайповніше розкрити багатий внутрішній світ «дивакуватої» дитини.

Серед оповідань про дітей (хронологія цих творів не вкладається у рамки якогось одного періоду Франкової творчості) найбільш «натуралістичним» видається «Отець-гуморист» (1903). У ньому автор використовує натуралістичні описи там, де потрібно показати негативні сторони тодішньої системи освіти, за якої повновладним «володарем дитячих тіл і душ» могла стати людина з садистськими нахилами, з проявами психічної патології, людина, яка отримує маніакальне задоволення від мордування дітей:

«Ми думали, що биття озвірить учителя, розсердить його. Але де там! Доконавши сього огидного знущання над хлопчиком, наш учитель був веселий, усміхався, жартував,

мало не підскакував, ходячи по класу» [253, т. 21, 296].

Викривальний характер твору надає гуманістичного спрямування Франковому опису катування невинних; письменник вдається до такого сильнопідвищеного нервового збудника, тільки впевнившись, що це слугуватиме певній позитивній меті. І тільки це надає йому моральне право «живописати гріх» та насичувати натуралістичними деталями деякі картини мордування дітей у творі:

«Помічники тим часом разом з цензором таки перемогли Волянського, стягли з нього верхні й нижні штани і простягли його на градусі. Оба помічники держали цупко за ноги, цензор сів на його плечах, придержуючи обома руками його руки, а о. Телесницький кинувся щосили бити бучком по голому тілу. Зараз за першим ударом Волянський крикнув

страшенно. О. Телесницький зупинився; він смакував цей крик болю і не міг здержати себе, щоб не зажартувати:

– А прецінь ми раз почули від тебе людський голос! Ану ще раз!

Другий удар – новий несвітський окрик»  
[253, т. 21, 304].

Отець-гуморист «заграє» зі своєю черговою жертвою:

«– Але ж гов! Синоньку! Чого кричиш? Адже ще тобі нічого не сталося! – промовляє він. – Ну, скажи, болить тебе?

– Ні, – відповідає мученик.

– Ну, бачиш. А тепер?

І тут сильний удар паде на голе тіло»  
[253, т. 21, 314].

Психопатологія о. Телесницького очевидна. Однак письменник не силкується

детермінувати негативність свого персонажа винятково соціальним середовищем. Таким чином Франко надає відтінку екзистенціальності образу о. Телесницького:

«Хто він був? Навмисний злочинець, чи sui generis доктринер, що робив се в добрій вірі, чи божевільний, що якоюсь помилкою замість у Кульпарків дістався на вчительську кафедру в Дрогобич, я й досі не знаю» [253, т. 21, 314].

Насиченістю драстичними картинами оповідання «Отець-гуморист», написане 1903 року, в період розквіту (за версією радянського літературознавства) Франкового реалізму, не поступається новелі «На дні» (1880), яку Франко написав у час інтенсивного захоплення творчістю Е. Золя і яку літературні критики неодноразово звинувачували в надмірному натуралізмі. Епатажні моменти твору «На дні» були настільки провокаційними, що часто без

уваги залишалися ненатуралістичні поетикальні елементи в ньому (звичайно, мова йде про дорадянське літературознавство). Поруч із проявами поетики натуралізму – «фотографічним» фіксуванням неестетичних, дискомфортних сторін життя (детальний опис брудної, запльованої камери та її мешканців); змалюванням патологічного типу (образ Бовдура), чия поведінка значною мірою зумовлена фізіологічними чинниками; намаганням шокувати читача трагічною розв'язкою (опис страшної смерті Андрія Темери), – «На дні» містить риси, які доводять генетичну спорідненість реалізму з натуралізмом: це соціальна детермінанта поведінки персонажів, типізація, звернення до теми суспільного «дна», загальна соціальна заангажованість твору, спрямованість на аналітичне дослідження середовища.

Навіть більше, у новелі присутні й елементи романтизму. Важко уявити, щоб,

наприклад, Золя дозволив собі таку ідеалізацію позитивного героя Андрія Темери, коли в його творах не завжди можна дошукатися позитивних персонажів. У струмені спогадів Андрія про кохану переплелися елементи еротики і роздуми про високі суспільні ідеали.

Сам Франко щиро зізнавався, що при написанні «На дні» уява допомагала йому дуже мало, а ще менше якась реалістично-натуралістична доктрина: «Я був тут, так сказати, редактор за допомогою ножичок супроти дійсності і мусив тільки прикроювати і зшивати з матеріалу, який доставив мені багатющий досвід в обсязі цього дня» [253, т. 34, 372]. Отже, автор писав не про чиесь, а про власне ув'язнення і про своє кохання. Важко залишатися об'єктивним і безстороннім, пишучи про особисте.

Елементи приземленого натуралізму в поєднанні з високолетністю прийомів

романтичного письма збільшували виражальні можливості літератури, породжуючи нову якість експресії. Новела «На дні» вражала своїм новаторством українську, польську і єврейську молодь; її перекладали польською, російською, чеською, німецькою мовами. Нею захоплювалися вчений такого рангу, як В. Веселовський, та естет такого витонченого смаку, як В. Стефаник.

Часом самі обставини життя примушували Франка вдаватися до поетики натуралізму. Досвід чотирьох Франкових ув'язнень не міг не відобразитися у ряді його творів на тюремну та кримінальну тематику, таких як «На дні» (1880), «Івась Новітний» (кінець 70-х років XIX ст.), «Хлопська комісія» (1884), «Панталаха» (1888), «Тюремні сонети» (1889), «До світла!» (1890), «В тюремнім шпиталі» (1902) тощо. У цих творах Франко «веде репортажі» з натуралістичного «дна» суспільства, де людина найбільше



проявляється як істота біологічна, котра безнастанно мусить боротися за виживання. Перед нами постає Франко-позитивіст, добре знайомий з теорією Дарвіна. Персоніфікуючи (романтичний прийом!) «маму природу» в оповіданні «До світла!» (1890), письменник вкладає в її уста слова, звернені до мешканців цього «дна», які ілюструють постулати дарвінізму про природний добір і боротьбу за існування:

«– Буду я з вами, дурнями, панькатись! – воркоче вона. – Чуйте в собі силу, трібуйте вирватися самі наверх! Ще би, я не мала роботи та вас підсаджувати!» [253, т. 18, 100].

В оповіданні «До світла!» в натуралістичній манері описано трагічну смерть Йоська:

«– Йой! – крикнув Йосько і, як сніп, упав з руштовання на ліжку, що стояло під вікном. Ноги його задригали судорожно, а руки, в

котрих держав книжку, притиснені були до грудей. З-під карток книжки бухала кров. Куля попала просто в груди» [253, т. 18, 117].

Поетика натуралізму проявляється і в оповіданні «Панталаха» (1888). У творі змальовано прояви психічної патології «дурного Прокопа», який отримав «двадцять літ тюрми» за те, що, «полишений сам дома зі своїм молодшим братом, розрубав йому сонному голову сокирою» [253, т. 17, 236]. Прокіп із задоволенням садиста думає про те, як помститися Споришеві: чи вдарити сокирою по голові, чи кинути в котел із кашею, чи повісити вниз головою? І «ті думки були йому розривкою; за ними він забув дійсність, забув те, що перед хвилиною так боліло та дратувало його» [253, т. 17, 262]. Зі «звірячою радістю» Прокіп сприймає звістку про смерть Спориша.

Обставини життя підштовхнули письменника й до матеріалізації такого

оксюморона, як «натуралістична поезія»: висококонцентрований натуралізм з'являється у циклі «Тюремні сонети» (1889). Коли *вірші прозою* – явище досить розповсюджене в українській літературі, то *проза у віршах*, якими є по суті «Тюремні сонети», – оригінальний винахід Франка. Таку академічну поетичну форму, як сонет, що вже за традицією асоціюється з чимось безмежно поетичним, Франко зумів модифікувати в натуралістичній манері. Власне, будь-які поетичні форми Франко намагається використовувати для виразу протесту проти брутальної дійсності. Вкрай дискомфортні, шокуючі натуралістичні деталі аж до «тюремних киблів» були підпорядковані цій меті:

І розвели нас у апартаменти

Державні. Злишні тут всі компліменти!

Салон, їдальня, спальня й с... – все вкупі  
[253, т. 1, 152].

Або:

Тюремний кибель – що в ньому за сила!

І виходок, і мебель враз! Вигідне

Береш його, виносиш, ну, і прямо

На поле лий чи в компостову яму [253, т.  
1, 156].

Або:

Ні, наш тюремний домовий порядок

Бува часом дотепний. Ну, скажіть:

Кибльовання полуднішне й обід

Ураз – чи дотеп се, чи лиш припадок?

І запах соломахи й киблів сморід!

Рядком з водою становлять коновку,

І хліб кладуть, і в киблі ллють карболку –

Ніс арештантський все знесе й живіт  
[253, т. 1, 157].

В одній із літературно-критичних статей Франко схвально ставиться до натуралістичного змалювання в «Миколі Джері» І. Нечуя-Левицького казарм як свинюшників смердючих, їжі (борщ з ботвиння, квас і таргани замість м'яса, каша з тухлого пшона, старе сало, що тхне лоєм) [253, т. 26, 64]. Подібні детальні описи умов життя та щоденного «меню» арештантів зустрічаємо в «Тюремних сонетах»:

Беруть котел води і жменю круп –

Ось вам і суп; досиплють кмину жмінку,

То звесь кминковий; краяну печінку –

Звесь леберсуп; а хліб – хлібовий суп.

На друге йде капуста й воловина  
В неділю (евфемічно – жил і лою  
Бува не раз в тім м'ясі половина!),

В будні горох, фасоля (впів з гнилою!),  
Логаза, каша гречана й «дубова» –

Ось вам вся наша «карта страв» готова  
[253, т. 1, 158].

«Хорого на байронізм» поета, на чию  
«безсонну душу мов горою налягло» «все горе  
світовеє» [253, т. 1, 47], поета, котрий хотів  
перевернути старий лад «не зброєю, не силою/  
огню, заліза і війни,/ а правдою і працею,/ й  
наукою» [253, т. 1, 53], котрий заради  
звільнення мільйонів допомагав будувати  
новий великий «храм людських змагань, праць  
і трудів» [253, т. 1, 41], – цього поета-

будівника з високих «руштовань» скинуто на саме «дно» людського суспільства, його запроторено за ґрати. Творчість, поезія – це та «страхувальна мотузка», яка не давала Франкові вщент розбитися духовно, а зв'язувала його з минулим, сповненим світлих задумів та ідеалів. А що дійсність «на дні» виявилася не зовсім привабливою, то й твори зарясніли неестетичними, але правдивими картинами:

«– Агій, – почнуть естетики кричати, –

Ось до чого у них доходить штука!

Яка де в світі погань є, грязюка,

Вони давай її в сонети бгати.

Петрарка в гробі перевернесь, пробі!»

Нехай! Та тільки він ходив в саєтах,

Жив у палатах, меч носив при собі,

Тим-то краси, пишнот в його сонетах

Так много. Ми ж тут живемо у клоаці,

То й де ж нам взяти кращих декорацій?

[253, т. 1, 155]

В ув'язненні перед Франком несподівано  
відкрилася вся гірка правда людського  
«подення», де

...всяку видно наголо особу,

Мов фрак роздівши й мундур урядовий,

Вони і людську скинули подобу [253, т.  
1, 152-153].

Франко зрозумів, що на такому «ґрунті»  
«новий, великий людський храм» не побудуєш,  
що необхідно перш за все укріпити  
«фундамент». Отже, потрібно донести людям  
правду про реальний стан справ тут, на  
«низинах» суспільства. Письменник не



збирається «вражати нерви ніжних пансіонерок» вигаданими страхіттями, нафантазованими власною уявою жахами. Він просто використовує описовий натуралістичний метод, даючи можливість читачеві побачити всю ту «погань і грязюку» суспільного «дна», свідком якої став сам. Контрастне використання прекрасної поетичної форми сонета в сукупності з неестетичним змістом повинно було викликати відчуття дискомфорту в читача, посилити враження від прочитаного. Поет намагався таким чином потворне уобразити прекрасним. Франко кпить із себе колишнього, з усіх ідеалістів, котрі бачать тільки світлі сторони людського життя і, наче метелики, збирають у сонети поетичний «нектар», не звертаючи уваги на те, що до тонкого квіtkового аромату вже давно домішався гострий «киблів сморід».

Проте не у всіх творах письменника тюремна тематика звучала так гостро.

Скажімо, в одній із частин-новел великого роману «Лель і Полель» (1887) Франко опрацьовує її в романтичній манері для того, щоб підсилити інтригу. Але й тут поетика натуралізму проявляється в епізоді з «лікуванням» kota (зануренням у кипляче молоко), в детальному описі «камери № 44», друкарні Начка (подібно до опису друкарської справи в романі Бальзака «Втрачені ілюзії»). У натуралістичній манері ведеться монотонна спокійна розповідь про «процес» самогубства Начка, котрий «спокійно перевірів замок зброї, повкладав нові патрони, потім приклав цівку до скроні й легко натиснув курок...» [253, т. 17, 450] Не менш натуралістично змальовано страшну картину, яка відкрилася Владкові у помешканні брата:

«Обличчя Начка було чорне, мов земля; на правій скроні виднівся невеличкий отвір, наповнений чорною, застиглою кров'ю, суцільне пасмо якої тяглося вздовж обличчя,

засохло на сурдуті й дійшло аж до підлоги, де утворило невеличку темну калюжу. Хоча рот був міцно стуленим, однак губи посиніли й сильно вже спухли. Трупний запах повільно починав заповнювати щільно замкнену кімнатку» [253, т. 17, 471-472].

Детальний опис цього видовища мав за мету справити на читача шокуюче враження, бодай трохи схоже до того, яке мав би пережити Владко, раптово побачивши труп брата. Монотонна, розмірена оповідь здатна більше епатувати реципієнта, ніж будь-які афектації.

Але варто зазначити, що не завжди використання натуралістичних елементів гармонійно вплітається у загальний контекст того чи іншого Франкового твору. Наприклад, одне із завдань твору «Місія» (1887) – показати, як від дитинства «застрягли» в душі патера Гаудентія криваві сцени і як «під

впливом понурої аскези і темних догматів та кровавих мученицьких історій» вони переродилися в «гаряче бажання мученицької смерті» [253, т. 26, 267]. Ця мета, на наш погляд, не виправдовує засобу – зображення сцен різні 1846 року, коли «криваві та полупані голови звисали крізь шаблі та волоклися по снігу, залишаючи за собою сліди з крові і напівплинного мізку» [253, т. 16, 266], коли діти «принесли до хати одне людське око, що випало з якоїсь нещасної голови» [253, т. 16, 267]. Такі вражаючі картини не до кінця виконали покладену на них функцію, бо глибокого психологічного аналізу в подальших розділах твору не подано. Не зовсім співзвучними загальній ідеї виглядають і сцени дітовбивства та канібалізму під час голоду 1846 року, коли «діти пажерливо обглодували кісточку свого нещасного брата, не знаючи, що, може, за кілька день і на них прийде черга. І справді, черга прийшла: м'ясо минулося, і, по

довгій суперечці та плачах матері, батько зарізав другого сінка, зовсім ще здорового» [253, т. 16, 269]. Той факт, що елементи натуралізму зустрічаються тільки на початку твору, дає підставу припустити, що автор задумав спочатку написати щось на зразок роману Золя «Тереза Ракен» (про схожість натуралістичних описів у цих творах пише М. Ласло-Куцюк), але вже після написання перших розділів зрозумів, що тема вимагає спокійнішої, виваженої реалістичної манери оповіді.

Можна погодитися з критичними зауваженнями Г. Цеглинського щодо «неприродності» Франкового натуралізму в цьому творі і щодо того, що Франкові краще було б «поминути» деякі натуралістичні описи [260, 194-195]. У полеміці з критиком аргументи Франка на зразок «не поминув, бо не бачив причини поминати» [253, т. 16, 494],

попри всю їхню емоційність, переконливими назвати важко.

Більш вдалим видається використання натуралістичного описового методу у фіналі новели «Цигани» (1882). Автор немов ставить «знак оклику» в кінці оповіді, додаючи експресії прочитанню цілого твору, епатуючи читача страшними деталями загибелі цілої циганської сім'ї:

«Довкола вигаслого вогнища лежали, сиділи і чіпіли цигани. У декого в руках був кусник недогризеної кінської шкіри, кілька кусників валялося ще обіч. А лиця у всіх сині. А очі у всіх скляні, витріщені, недвижні. А руки й ноги у всіх покорчені передсмертною судорогою. А всі – неживі» [253, т. 16, 385].

Жанрові можливості новели, яка передбачає так званий пуант – точку найвищої напруги, переломний пункт оповіді, резонують у даному випадку з можливостями

натуралістичного методу, здатного епатувати реципієнта. Завдяки цьому прийомові підсилюється враження в цілому від твору, читач проймається жалем і співчуттям до невинних жертв злочинної байдужості суспільства.

Щодо функціонального призначення поетики натуралізму в белетристиці Франка, то слід зазначити, що одним із найвдаліших у цьому аспекті творів є новела «*Odi profanum vulgus*» (1899). Як і на початку своєї творчої діяльності, коли Франко вдавався до натуралізму як до засобу психічної атаки на позиції консервативно налаштованої романтично-ідеалістичної літератури, на зламі століть письменник знову застосовує подібний прийом, але тепер уже відстоюючи завойовані реалістичним типом творчості позиції перед наступом декадентсько-модерністської літератури з її культом «чистої краси» і «мистецтва для мистецтва».

У Франка певне роздратування викликала відмова декадентів заповнювати мистецтво соціальною проблематикою. Адже це, на його думку, призводило до байдужості щодо негараздів суспільного життя і, як результат, до злочину проти самої людини. Як і в новелі «Цигани», в «*Odi profanum vulgus*» письменник використовує елементи натуралізму для того, щоб унаочнити жахливі наслідки такої байдужості. Опис страшної дитячої смерті шокує читача, пробуджує у його душі жаль і співчуття до невинної жертви середовища, викликає душевне хвилювання і, таким чином, приводить до катарсису, морального самоочищення. Людина не може утримати душевну рівновагу, коли в її уяві поєднуються такі несумісні, контрастуючі поняття, як «дитина» і «страждання» чи «дитина» і «смерть», і, до того ж, така страшна смерть, яка спіткала Петруся. Поетика натуралізму в одному контексті з елементами



романтизму (прийом, до якого Франко неодноразово вдавався) збільшувала виражальні можливості новели. З метою показу читачеві всієї глибини трагізму дитячої смерті автор шокує нас контрастним протиставленням двох зустрічей з Петрусем Гарасимовим. Спочатку – ідеалізований образ одинадцятилітнього хлопчика, розумного («учащав три роки до сільської школи і скінчив її з дуже добрим поступом» [253, т. 21, 79]); вразливого, допитливого («його очі світилися як дві іскорки», «в них горіла цікавість» [253, т. 21, 78]); вродливого («кучерява головка», «рожеві уста», «великі ясні, дитинячі оченята» [253, т. 21, 87]). І як протиставлення – картина трагічної загибелі дитини:

«Пан Вікентій стояв, як труп, і не смів глянути на те маленьке, до половини перепалене тіло, на те пожовкле і посиніле личко, на ті широко розняті уста, на витріщені

в передсмертній тривозі очі, на ті рученята, що судорожно заціплені, держали ще по жмутові сїна» [253, т. 21, 97].

Читач відчуває також трагедію самого пана Вікентія, котрий уже до смерті не забуде «того несмілого, заляканого, благального, покірного і докірливого погляду великих ясних дитинячих оченят Петруся, свого сина» [253, т. 21, 87], коли той приходив з надією, що батько не відштовхне його. І навіть горілка не допомагає цьому ще донедавна прихильникові «чистої краси» заглушити враження від страшної своєю реальністю трагедії, до якої він сам спричинився і жертвою якої став. Під впливом алкоголю чи шоку Вікентій починає «заговорюватися», і ми сприймаємо це як першу ознаку можливого у майбутньому розладу його психіки:

«Гунцвот не має ім'я, коли не дам його до ремесла! Буде чоловіком. Ніжки згоріли,

животик згорів, кишечки видно...» [253, т. 21, 97].

Демократизація тематики у творах письменників-натуралістів поряд із зацікавленням проблемою фізіологічної мотивації людської поведінки сприяли зняттю табу з еротики і сексу в літературі. І хоч Франко утримується від спекулювання цією темою, все ж деякі надто відверті еротичні сцени в його творах детальністю описів наближаються до натуралістичних.

У повісті «Не спитавши броду» (1886) Франко малює фізіологічний портрет пані Міхонської:

«У Міхонського була жінка, молода, круглолиця, середнього росту, зграбної фігури жінчина з легкими рум'янцями на щоках, з червоними, як калина, губами і пишними, розкішними чорними, мов смола, косами. Хто його знає, яка лиха доля спарувала нервного

слабовитого і підтоптаного нещастями учителя з сею женщиною, горячокровою, молодою і бажаючою за яку-небудь ціну ужити життя і його розкошів, з сею грудною живого тіла, в котрім духові сили дрімали нетикані, а душі було якраз хіба тільки, щоб надати палкого блиску її чорним прекрасним очам» [253, т. 18, 341].

Ця жінка, в якій «натура свого домагається», спокушає улюбленого учня свого чоловіка. Еротоманія пані Міхонської має спадковий характер: її батько – пан Ремба розказує Борисові Грабу про свої юнацькі «витівки», коли влаштовувалися «лови на дівчат» і коли батько для нього щорік «по трое нових дівчат держав». Юнацькі пригоди старий Ремба описує в «Гультяйському бігосі» – «грубому томі самого свинства», як характеризує цю писанину Франко. У ньому пан Ремба на схилі літ знаходить сенс свого життя.

Із сексопатологічними проявами людської фізіології зустрічаємося і в повісті «Великий шум» (1907), в епізоді, коли дочка пана Суботи скаржиться на чоловіка і пише в листі до батька про свою першу шлюбну ніч:

«Я зомліла в тій хвилі, коли в своїй матиці почула страшений тиск, немов би шкіра тріскала і кості розсувалися, і рівночасно його очі впивалися в мене з виразом звірячої кровожадності, і його зуби скреготали і вишкірялися, мов у вовка, і його руки стискали мої ребра, мов здоровенні гадюки» [253, т. 22, 294].

Проблема сексуальних основ психологічних процесів, а отже, і поведінки людини (предмет пізніших досліджень З. Фрейда), цікавила свого часу і Франка, однак письменник не дозволяв собі надмірної *сексуальної* заангажованості у творах, як це траплялося, наприклад, у Мопассана або

деяких представників декадансу. В підході до зазначеної проблеми проявилися сцієнтичні тенденції ідейно-естетичної концепції Франка: письменник уникає надмірного суб'єктивізму, поєднуючи художнє освоєння теми з об'єктивно-науковим психологічним та фізіологічним дослідженням.

До сексопатологічних явищ учені відносять і прояви садо-мазохістського комплексу. Ми вже розглянули кілька патологічних типів у творах І. Франка з чітко вираженими садистськими нахилами (о. Телесницький, Готліб, Прокіп). Аналогічний тип письменник виводить і на сторінках роману «Перехресні стежки» (1900). Євгеній Рафалович згадує, як ще у шкільні роки проявлялися садистські нахили Стальського:

«Стальський мучив kota найрізнішими способами: бив його в мішку наосліп, вішав за шию, прищемивши хвіст розколений з одного

кінця поліном, виривав пазури, випікав очі, колов шилом, напихав у ніс товченого перцю і скла» [253, т. 20, 179].

Письменники-натуралісти досить часто звертаються до теми знуцання людини над беззахисними тваринами, але якщо у Франкових творах мучителями, як правило, виступають відверто негативні персонажі або особи з порушеною психікою, то, скажімо, у Золя це цілком нормальні люди, часом навіть діти, яким катування, як і ніщо «людське», – не чуже. Один із таких «нормальних» персонажів у романі «Жерміналь» – Жанлен «витягнув з кишені шнурочок і прив'язав його до задньої лапки кролиха. Почалася забава! Кролиха намагалася втекти від трійки шибайголів і з таким зусиллям кульгала, шарпала, вивертала ногу, у неї був такий жалюгідний вигляд, що вони падали від сміху» [102, 257].

У «Перехресних стежках» епізод з мордуванням kota виконує роль «візитної картки» Стальського. Франко показує, що його герой любить почуватися деспотом, мучителем, не важливо стосовно кого: чи щодо kota, чи (у майбутньому) щодо власної дружини. Стальський вражає цинізмом, неприхованістю тваринного начала з його інстинктивними потягами до катування і до страждання. Як контраст – образ юного Євгенія Рафаловича, який «одного вечора зо сльозами цілував руки Стальського, просячи, щоби дарував життя котові» [253, т. 20, 179].

Зацікавлення І. Франка проблемою психопатології не викликає сумніву. Дослідник романічної прози письменника Т. Пастух, за класифікацією німецького психолога К. Леонгарда, виділяє у творах Франка такі патологічні типи: «зблудлива і демонстративна особа» (Готліб); сексуально-патологічна особа еротомана (Ремба); «застрягло-збудливий»



психічно хворий (Баран). Стальського дослідник співвідносить із «демонстративно-застряглим» типом садиста. Його застряглий характер виявився у впертому, більш ніж десятилітньому знущанні над дружиною; а демонстративність – у розігруванні кількох ролей (роль чоловіка, який вирішив піти на примирення з дружиною, роль чоловіка-«демократа», який припускає адюльтер жінки з колишнім коханим, роль «морально обуреного» чоловіка) [196, 15].

Отже, Стальський, за С. Єфремовим, «натхнений мучитель з природи» [94, 176]. Він насолоджується самим процесом фізичного і духовного катування:

«Я удаю повну байдужість, удаю при ній, що не бачу її, але на ділі я не тільки бачу, але навіть пильно обсервую її. Я систематик. Знаєте, як мовляв той чех: *Ne boj se, Mariška, ja tě budu pomalenku rizál*. Я роблю своє діло

помалу, спокійно, холодно, але їй від сього не легше» [253, т. 20, 211].

Стальський отримує задоволення від побиття дружини, подібне до того, яке отримував о. Телесницький від знущання над учнями. Часом навіть здається, що його устами промовляє сам отець-гуморист:

«— ...Ха, ха, ха! Се було пишно, як я зачав тобі вчитувати мораль! А що, болить письо? Ну, ну, обітрися і не гнівайся. Се було потрібне – і для тебе, і для мене. Се не з злого серця, рибонько, а для нашого добра. Від любого пана мила й рана – правда, Регінко?» [253, т. 20, 432].

Або:

«— ...Ну, Регіно, випий і ти!.. Ану! Покріпись – побачиш, мов рукою відніме! Все забудеш. А потому пай-пай... обоє... як муж і жінка... га? Як думаєш?» [253, т. 20, 433]

Автор не уникає оцінок свого героя, тавруючи його висловами інших персонажів. Стальський – «скотина в людський подобі», «найлютіший звір із усіх, яких знає зоологія», «людоїд». Більшість письменників-натуралістів і частина реалістів сповідувала матеріалістичне тлумачення людини як біологічної істоти, яка відрізняється від інших тварин лише вищим ступенем організованості матерії. І все ж Франко не може змиритися з вульгарно-фізіологічним розумінням людської сутності. Як зазначив С. Єфремов, «людина, на погляд нашого письменника, носить у собі дві супротивні основи, що не можуть органічно примиритися і одна одну виключають. З одного боку, у кожного в серці заложено «зерно людської натури», розуміючи під цим зародки кращих почувань людських; з другого – у кожного живе поруч і свій звір...» [94, 163]. У деяких творах Франка («Не спитавши броду», «Лель і Полель», «Перехресні стежки»

тощо) такі протилежні основи персоніфікуються, і тоді матеріалістично та фізіологічно детермінованим «анімалізованим» постатям (обов'язково негативним персонажам) протиставляється авторський ідеал – персонажі, іноді аж надто рафіновані. За своєю суттю ці екстремі перебувають у діалектичній єдності, оскільки їх протистояння виходить із єдиного людського серця.

Поетика натуралізму в романі «Перехресні стежки» проявляється і в описі випадку епілепсії у Барана, коли «його горло харчало глухо, уста точили піну, змішану з кров'ю» [253, т. 20, 357]; і в скрупульозному описі вбивства Вагмана; і у не менш детальному, а тому і страшному описі вбивства Стальського, коли «сікач, широкий, на добру долоню, весь, аж по тупий край, затонув у мізку»:

«— Ггг! – гикнув Стальський. Механічним відрухом голова метнулася вгору, за нею все тіло, воно перекинулося назад і разом з кріслом з глухим лускотом горілиць упало на поміст. Голова вдарилася до помосту, сікач вискочив із рани, за сікачем потекла кров, змішана з мізком. Стальський затрепав ногами, силкувався щось ухопити руками... ще раз... ще раз... легше... легше... годі...» [253, т. 20, 435].

В дусі натуралізму Стальський описує фізіологічний портрет дружини:

«У неї нема темпераменту. Вона холодна, як риба, понура, все задумана, а ніколи нічого не видумає, без ініціативи, а при тім уперта і завзята там, де можна мені зробити якусь прикрість» [253, т. 20, 206].

На категоричну відмову Регіни жити в одному домі «з наложницею її мужа» Стальський цинічно «жартує»:

«Ну, ну! Наложниця! Пощо зараз таке погане слово? Хіба вона наложниця? Служниця, та й годі. Кому яке діло до того, яку службу сповняє вона?» [253, т. 20, 210].

Як і граф Торський в «Основах суспільності», Стальський віддає перевагу любовним утіхам зі служницями, жінками з нижчих суспільних верств, не приховуючи своїх позашлюбних зв'язків перед законною дружиною. Підкреслене ігнорування статевих зносин з дружиною – різновид психологічного тиску на неї, спроба принизити її людську гідність. Вражає спостережливість Франка, який задовго до виникнення психоаналітичної школи звернув увагу на проблему «психологічної імпотенції» (З. Фройд) та її впливу на подружнє життя. І в «Основах суспільності», і в «Перехресних стежках» міститься чудовий ілюстративний матеріал для хронологічно пізніших досліджень З. Фрейда, який у розділі «Про приниження любовного

життя», що увійшов до його «Нарисів з психології сексуальності», дослідив, що причиною «психологічної імпотенції» у мужчин дуже часто є розірваність «ніжної та чуттєвої» течій у любовному житті. На його думку, мужчина майже завжди відчуває скованість у проявах статевого життя через повагу до жінки і виявляє повну потенцію тільки тоді, коли має справу з «низьким статевим об'єктом», який не асоціюється в його підсвідомості з матір'ю чи сестрою. Крім того, до його статевих потягів приєднуються компоненти збоченості, котрі він не наважується задовольнити з жінкою, яка заслуговує поваги. З. Фройд вважає, що «схильність мужчин з вищих суспільних класів вибирати собі коханку або навіть законну дружину серед жінок з нижчих суспільних верств є тільки наслідком потреби приниженого статевого об'єкта, з котрим психологічно пов'язана можливість повного

задоволення» [254, 160-161]. Стальський не може відчутти повного статевого задоволення з шляхетною, високоморальною Регіною. У нього виникає потреба знайти «принижений статевий об'єкт», жінку, етично малоцінну, з обмеженими естетичними вимогами, або принаймні принизити до такого рівня власну дружину. Для того, щоб заперечити наявність моральних чеснот у Регіни, Стальський навіть підштовхує її до подружньої зради.

Н. Михайловський, маючи на увазі особливості «жорстокого таланту» Ф. Достоєвського, пише: «Достовірно, що є люди, котрі мучать інших людей не заради користі, не задля помсти, не тому, що ці люди їм якось упоперек дороги стали, а для задоволення своїх мучительських нахилів» [174, 213-214]. Франко вдається до «жорстокої гри на нервах», щоб розворушити читача, викликати в його душі жаль. Адже «жаль – то, може, найбожественніше, бо найблагодотворніше



чутство в душі чоловіка. Жаль розм'ягчає твердий камінь духового остовпіння і одчаєння і порушає не ткнені ще, живі струни в душі чоловіка, завертає його назад на дорогу життя, щоб направити то, що занедбав» [253, т. 14, 199]. Об'єкт мучеництва мусить бути невинним і беззахисним, оскільки чим безглуздіший і несправедливіший злочин, тим сильніше він подразнює нерви. Тому Франкові «принижені й ображені» – священники («Панські жарти», «Основи суспільності»), діти («Галаган», «Отець-гуморист», «Odi profanum vulgus»), жінки («Перехресні стежки», «Великий шум»), тварини («Мій злочин», «Перехресні стежки», «У столярні»).

Н. Михайловський вважає, що у письменника вроджена жорстокість таланту може стримуватися іншими, частково вродженими, стихійними, а частково розумовими елементами. В художника на перший план тут виступає почуття міри: «...В

художникові почуття міри придушує і контролює його особисті претензії. У Достоевського це почуття було слабо розвинуте» [174, 220], – пише Н. Михайловський. Самоконтроль, почуття міри у Франка були розвинені, може, навіть занадто, оскільки виконували часом репресивну функцію щодо проявів живого, суб'єктивного, ліричного начала у творчості, не дозволяли авторові з головою пірнути в «чисту красу» чи в «естетику потворного», захопитися творчістю як *процесом* безвідносно до *результату*.

Зазначені особливості ідейно-естетичної концепції Франка проявилися не тільки у прозових, але й у віршованих його творах, хоча й не завжди з таким високим рівнем концентрації натуралізму, як це мало місце в аналізованих вище «Тюремних сонетах».

У поемі «Панські жарти» (1887) Франко змальовує жорстоку, по-натуралістичному деталізовану картину покарання селянських послів з метою підсилення загального антикріпосницького пафосу твору:

Спершу неначе на мертвих

Удари сипались, бо, в сніг

Лицем привалені, й кричати

Не здужали, лиш тіла їх

Метались, мов хробак розтятий.

Пан свище, а двірня січе.

Вже кров крізь шмаття виступає,

Потічками на сніг тече,

І з снігу, наче з-під землі,

Болющий хрип глухий лунає,

Пан свище, мов не замічає.

А втім, жінки й дітки малі  
Катованих ураз юрбою  
З плачем, риданням і мольбою  
Поверглись панові до ніг.  
Пан свище, мов не бачить їх.  
Одна дрижачими устами,  
На колінках підповзши, пана  
Хотіла в ноги цілувать;  
Своїми кровними сльозами  
Той панський чобіт обливать, –  
Та пан, все свищучи, носком  
Її в уста штовхнув, аж впала  
В сніг горілиць і застогнала,  
І кров із уст пішла цюрком [253, т. 2, 82].

Л. Рудницький розглядає поему «Панські жарти» у контексті теорії німецьких натуралістів [297]. Співвіднести цей твір із якимось одним літературним напрямом важко. Написаний він, як це практикувалося у реалістичних та натуралістичних творах, на основі реального, взятого з життя факту; твір соціально заангажований; є в ньому елементи романтизму і навіть сентименталізму, що проявилися у протиставленні ідеалізованого героя жорсткої дійсності, в абсолютизації позитивних (священик, селяни) і негативних (пан та його посіпаки) персонажів (осторонь від них стоїть хіба що реалістично змальований образ комісара). Але вплив німецького натуралізму, який більше від французького зберігає зв'язок із ідеалізмом, також відчувається.

Як зазначалося вище, Франкове ставлення до ідеалізму було неоднозначним. З юнацьким максималізмом бажаючи

підпорядкувати власну творчу манеру реалістично-натуралістичній доктрині, міжнаціональний інваріант якої базувався на несприйнятті ідеалізму в мистецтві, Франко пише вірш, в якому ідеалістів порівнює з черв'яками:

Під пнем перегнилим в болоті гнилому

Вертаються, клубляться дрібні черв'яки:

І вродились, вирости й гинуть у ньому,

А другі їх тілом живуть залюбки [253, т. 1, 55].

Цим черв'якам сниться, що «в сонця промінні, у радості вічній/ гуляють і золотом сяють вони». Але справжнє сонце, коли люди відвалили той пень, виявилось для них убивчим. Отже, маємо справу з натуралістичним за духом застереженням про небезпеку ідеалістичного сприйняття реалій життя. Але, крім елементів реалізму і

натуралізму, в цитованому вірші знаходимо й елементи символізму – «болото» як символ злиденного стану суспільства, «засліплені черв'яки» – ідеалісти, надія на «сонце» як передчуття суспільно-політичних змін.

Суть Франкової творчості – у синтезі, бо навіть крайні прояви власної роздвоєної між «раціо» й «емоціо» натури («Тюремні сонети» – «Зів'яле листя») він намагався (деколи і *post scriptum*) звести в одну і ту ж, найзагальнішу, для усієї творчості вироблену рамку-доктрину. Такою рамкою можна вважати передмову до «Зів'ялого листя» (1896), в якій автор намагається виправдатися за безконтрольний суб'єктивізм і в якій задекларовано написання «ліричних пісень, найсуб'єктивніших із усіх, які появилися у нас від часу автобіографічних поезій Шевченка, та при тім найбільш об'єктивних у способі малювання складного людського чуття» [253, т. 2, 120]. Так само Франко відкидав звинувачення в натуралізмі

(зокрема в полеміці з Цеглинським). Складається враження, що поет соромиться відвертості своїх підсвідомих імпульсів, котрі раз у раз пробиваються в творчості у вигляді романтичних, модерністських чи натуралістичних елементів. Йому, селянському синові, видавалося непристойним впадати в крайнощі чи то плаксивої сентиментальності, чи брутального фізіологізму.

В одній із поезій Франко пише:

Досвітній нурок із мене: що в власному  
«я» там таїться

На болотистому дні – знаю, голубчики, й  
се!

Черепи стовчених мрій, кістяки  
неоправданих планів,

Зломки дрібних пожадань, трупи  
обманних надій.



Ах, а крім того, гидкі слимаки  
самолюбства, медузи

Зависті, хроби гризот, кефалоподи підлот  
[253, т. 3, 343].

Типово натуралістичне бачення  
«підвалин» людського «Я» зустрічаємо і в  
інших віршах поета:

Ти знов літаєш надо мною, галко,

І кричеш горя пісню монотонну;

Глядиш у серця глибину бездонну

І бачиш гніль, гидоту беззаконну –

Не страх тобі нічого і не жалко.

У тебе очі ясні на падлину;

Підлоту, самолюбство і брудоту

Ти здалека добачуєш достоту;

Твоя душа, мабуть, рідня болоту,

Що в собі бачить ціль всього й причину  
[253, т. 3, 152].

Можливо, образ галки повинен тут символізувати наступ темних сил власної душі поета на її світлі сторони, наступ підсвідомості на свідомість, який відбувався кожного разу під час загострення хвороби Франка. Очевидно, що такі хвили не проходили безболісно навіть для твердого духом Каменяра. Інакше, як криком відчаю, не назвеш такі його рядки:

О, знаю, заклюєш мою ти душу.

На тім степу беззахиснім, безводнім,

У тім хижацькім стовпищі голоднім,

Знесилений в змаганні тім безпліднім,

Твоєю жертвою я впасти мушу.

Моє ти фатум, невідступна зморо,

На мозок мій нещасний кандидатко,

Не кряч так зично, не лети так падко!

Не бійсь, піде твоя побіда гладко!

Я не втечу! Впаду вже скоро-скоро! [253,  
т. 3, 152]

І хоч, на відміну від «мономана» Золя,  
Франко бачив і світлі сторони людської  
натури, все ж застерігав поетів-суб'єктивістів,  
що в «тихому заливі свого серця» можна  
знайти не тільки «перли і алмази», «тепло і  
розкіш раю, й пахощі без краю»:

А як знайде гидкії черви

І гіркість сліз, розбиті нерви,

Докори хорого сумління,

Прокляття свого покоління,

Зневіру чорну, скрип розстрою,

То що почать з такою грою? [253, т. 3,  
108]

В окремих віршах Франко близький до французьких натуралістів, наприклад, у питанні про причини гальмування людського поступу:

Спиняють інші пута ще, незримі,

У власнім твому нутрі: се пута

Слабої волі, се гріхами твоїх

Батьків, дідів у жилах кров попсута,

Се страсті, що розвилися не впору

І здавлювалися не вчас, се злої

Минулості нестравлені останки,

Се мозолі душі по вічнім горю

Цілого чоловіцтва. Гірш усяких пут

Ті пута дух слаблять, морочать і гнетуть!

[253, т. 2, 300]

Наведений уривок доводить існування взаємозв'язку між натуралістичною (фізіологізм, проблема спадковості) та психоаналітичною (чим не фрейдистська теза про «страсті, що розвилися не впору, і здавлювалися не вчас»?!) концепціями людини.

Але:

Нема чоловіка, в котрого

Не було б добра, окрім злого,

В котрого, крім гнилі й зопсуття,

Не було б в душі щось цілого [253, т. 3, 193].

У глибинах людської душі знаходять притулок не тільки «гидкії черви», а й «метелики», про які Франко писав у «Майових елегіях», що вони запряжені у «перлову мушлю», за погоничів мають «аморетів», а весь той екіпаж є екіпажем весни, символом

несвідомого потягу людської душі до краси, до мрій та світлих ідеалів:

Весно, се твій екіпаж! І твоя се вина,  
коли серце

Ще раз розсудок злама, ще раз зо шляху  
збіжить [253, т. 3, 343].

Свідомість закликає Франка боротися як із підсвідомими потягами до «чистої» краси й ідеалізування, так і з матеріалізмом інстинктивних тілесних «покликів», які однаковою мірою відволікають від суспільно корисної праці, від націленості на кінцевий результат – побудову нового, світлого «храму людських змагань, праць і трудів»:

І хоч душу манить часом волі приваб,

Але кров моя – раб! Але мозок мій – раб!

....

І хоч труд свій люблю, а все сіпа гачок:

Ти прикутий до нього, мов раб до тачок  
[253, т. 3, 158].

Франко переконаний:

Що поза сею працею, то гріш

змарнований, то манівці блуднії,

що запровадять швидше чи пізніш,

чи в самолюбства омути бруднії,

чи в нігілізм, чи то в містичну млу,

що дійсними вважа лиш власні мрії,

а мрією – природу й жизнь цілу [253, т. 3,  
16].

Тверда рука Франка – суспільника,  
науковця, самоцензора й самоконтролера  
нещадно притинала будь-які порухи душі, що  
виходили за раціоналістичні рамки «суспільно

корисного». Отже, у поезії, так само, як і в прозі, помітне прагнення Франка підпорядкувати працю на «вершинах» і «низинах» людського духу позитивістській вимозі корисності будь-якого виду діяльності.

Поетика натуралізму посідає важливе місце в структурі творчого методу І. Франка. З неоднаковою інтенсивністю вона проявляється впродовж усієї творчої діяльності письменника як на рівні окремих творів, так і на рівні циклів. Найбільш насиченими натуралізмом є цикли «Бориславських оповідань» і «Тюремних сонетів». Упродовж усього життя Франко писав романтичні, натуралістичні, реалістичні та й, зрештою, модерністські твори, і це, очевидно, зумовлено тим, що проблема вибору між «раціо» й «емоціо» стояла перед ним постійно, але на рівні конкретних творів чи циклів письменник по-різному її вирішував.



## **2.4. Реалізм у теоретичному осмисленні**

### **Івана Франка**

Час, коли реалізм у вітчизняному літературознавстві проголошувався єдиним канонічним напрямом, безнадійно відійшов у небуття, залишивши у спадок потужну антиреалістичну реакцію. Дійшло до того, що сучасні дослідники намагаються уникати самого терміну – реалізм, характеризуючи Франкову творчість. Нам видається, що таке надуживання антитезою врешті-решт вичерпає себе, і методологічну основу франкознавства становитиме інший елемент гегелівської тріади – синтез. А отже реабілітації дочекається колишній фаворит радянського літературознавства – реалізм. Бо тільки ідеологічна упередженість може завадити сучасним науковцям звернути увагу на

домінуючу (хоч і не всеосяжну!) роль зазначеного напрямку в творчості Івана Франка.

Усвідомлення значущості реалістичного типу творчості щодо розвитку світового літературного процесу демонструє сам Франко у статті «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах»: «Тільки реалізм і натуралізм, зародившись первісно в Англії в творах геніальних ідеалістів Байрона і Шеллі, розвившись пишно в творах Діккенса і Теккерея і виробившись у Франції під пером великих майстрів стилю та мономанів детальної обсервації і безстрашного аналізу людської душі і людських суспільних відносин, розіллявся по всій Європі могутньою хвилею, що заіскрилася сотками сильних талантів і сплodiла літературу, яка надовго лишиться славою і окрасою ХІХ віку» [253, т. 31, 39]. В іншій статті, аналізуючи стан справ в українській літературі Галичини за 1886 рік, Франко жалкує, що у «Бібліотеці

найзнаменитіших повістей» друкують «найбездарнішу писанину» замість «шедеврів Діккенса, Шпільгагена, Золя та ін.» [253, т. 27, 44]. Наведені висловлювання свідчать, що «могуча хвиля» реалізму не обминула й автора цитованої статті.

Власне, найзагальніший аналіз творчого доробку українського письменника наштовхує на апріорний висновок про те, що маємо справу з «реалізмом без берегів», і лише на карті літературно-критичних праць Франка знаходимо позначення русла, в межах якого він хотів бачити протікання власного творчого методу: з одного боку, це берег *«наукового реалізму»*, з іншого – *«реалізму ідеального»* (обидва терміни належать самому Іванові Франку). Інша справа, що бурхливий потік творчої фантазії та уяви ніяк не хотів миритися з раціонально накресленими межами, зносив теоретичні «дамби» і «греблі», якими Франко-доктринер намагався спрямувати його у

позитивістське річище, і систематично розливався на ширших літературних просторах: від натуралізму до модернізму. Питання про передумови та наслідки Франкових експериментів у царині романтизму, натуралізму, імпресіонізму, експресіонізму тощо – теми окремих підрозділів нашого дослідження. Наразі спробуємо довести апріорну ідею про реалізм як магістральну лінію Франкової творчості, про домінуючий (хоч і не всеосяжний) вплив напряму на творчу спадщину письменника, безвідносно до окремих періодів еволюції його естетичної свідомості чи до окремих творів (циклів творів).

Передусім визначмо генетико-типологічні константи ідейно-естетичної системи реалізму в синхронії та діахронії.

Центральною категорією в концептуальній моделі реалізму є поняття

мімезису. Ще Сократ почав розглядати мистецтво як відтворення дійсності наслідуванням. Теорія «відображення» («мімезису») повинна була довести важливість мистецтва в людському житті, можливість ідеалізуючого узагальнення в мистецтві [6, 92]. Учні та послідовники Сократа – Платон і Арістотель творчо розвивали ідеї вчителя щодо відображальної природи мистецтва.

За стереотипом вважається, що Платон критично ставився як до поезії зокрема, так і до мистецтва загалом, власне враховуючи їхню міметичну природу. Філософські ж погляди Арістотеля сприймаються як спроба реабілітувати відображальний характер мистецтва, а отже – як зачатки теоретичного обґрунтування реалістичної концепції. Однак таке спрощене тлумачення античної мистецтвознавчої дискусії можна піддати сумніву через його схематичність і поверховість. Міф про те, що Платон

«виганяє» поета з ідеального полісу, народжений хибним прочитанням фрагменту з його «Держави»: «Ми вклоняємося йому [поетові, – Р. Г.] як чомусь священному, дивному і приємному, але зізнаємося, що такого чоловіка в нас у державі не існує і що заборонено тут таким ставати, та й відправимо його в іншу державу... а самі задовольнимися, з міркувань користі, суворішим, хоча й не таким приємним, поетом і творцем оповідей, який наслідував би у нас спосіб вираження людини порядної» [203, 163]. Противники ідеалізму спрямовували вістря критичних стріл на першу частину цитованого уривка, підміняючи (не без допомоги термінологічної плутанини в самого Платона) загальне поняття – *«відображальне мистецтво»* частковим – *«розважальне мистецтво»* (адже артистично копіювати заради власного задоволення можна й речі, індіферентні щодо етики, чи й навіть аморальні, скажімо, звуки тваринного світу або

поведінку сп'янілої людини). Таким чином відбувалися гіперболізація «провини» Платона перед міметичним мистецтвом і водночас примітивізація його філософської концепції. Цілісне ж прочитання фрагменту (особливо його кінцевих рядків) указує на те, що Платон не заперечував можливості поселення в ідеальній державі й деяких представників відображального мистецтва, а саме тих, хто «наслідував би у нас спосіб вираження людини порядної». Відповідно «Поетику» Арістотеля не варто *вважати Захистом Поезії* (за відсутності ворогів останньої), а радше *Захистом Поезії Заради Задоволення* або *Розважальної Поезії*. На його думку, трагедія, наприклад, яку теж уважали розважальним жанром мистецтва, важлива для жителів полісу, оскільки емоції, що накопичуються у глядачів під час її перегляду, не залишаються у їхній свідомості мертвим вантажем, а розряджаються у мить найвищого душевного

напруження в процесі так званого катарсису (очищення). Таким чином, результат виявляється протилежним до того, який передбачав стосовно функціонування цього жанру Платон.

Причини розбіжностей у поглядах Платона й Арістотеля слід шукати в культурно-історичній атмосфері, яка їх оточувала. Платонові побоювання щодо деструктивної функції наслідувального мистецтва з'явилися як наслідок відчуття занепаду, декадансу в грецькій культурі. Його симптоми – утискання новим розважальним мистецтвом старого – магічно-релігійного. Платон переконаний, що нове мистецтво – це мистецтво перенасиченого, надмірно емоційного світу. Хоча насправді – все навпаки. Це мистецтво емоційно спустошеного світу, світу, який здається його мешканцям порожнім, вульгарним і застійним. Це мистецтво Безплідної Землі.



Для нашого дослідження з'ясування суті філософсько-мистецтвознавчої полеміки античних мислителів важливе з огляду на обставини її виникнення (формування естетичної свідомості Івана Франка теж відбувалося в умовах занепадницьких настроїв «кінця віку»), а також через можливість усвідомити значення деяких ключових для всебічного розуміння реалістичної концепції понять, як-от: «мімезис», «катарсис», «мистецтво відображення і наслідування», «буквальне й емоційне відображення», «магічне та розважальне мистецтво».

Прикметно, що суперечки стосовно міметичного характеру мистецтва, які з різною інтенсивністю супроводжували весь духовний розвиток людства, спалахнули з особливою силою в кінці XIX – на початку XX століття, спровоковані кризовими у розвитку світового культурного процесу явищами. Характерна ознака віку XIX – пошуки Втраченої Дійсності,

повернення з Безплідних Небес Абстракції на Грішну Землю, а відтак – реабілітація мімезису як найбільш адекватного способу відтворення дійсності у мистецтві. Реалізм, на думку А. Давида-Соважо, – «це система, котра примушує мистецтво до відтворення доступної нашим почуттям дійсності в тому вигляді, в якому вона пізнається із досвіду» [72, 7]. Автор монографії «Реалізм і натуралізм в літературі і в мистецтві» пропонує диференціювати *реалізм «байдужий»* або «натуралізм» і *реалізм «дидактичний»*: «Девізом одного з них служить: «мистецтво для мистецтва», девізом іншого: «мистецтво для повчання». Обидва вони використовують одні й ті ж естетичні прийоми і, можливо, рівною мірою не досягають своїх цілей» [72, 11]. Межа між ними умовна, оскільки часто «одна і та ж людина вагається і захоплюється почергово то фактами, то ідеями, проводячи життя у тяжкій боротьбі, не знаючи, що саме

вибрати» [72, 15]. Для прикладу – ідейно-естетичні переконання братів Гонкурів: «Важко уявити собі дві істоти, тісніше пов'язані між собою, ніж брати Гонкури, але і вони розходилися у поглядах. Тепер стало очевидним, що молодший із них, котрий недавно помер, був реалістом мистецтва для мистецтва, а Е. Гонкур, залишившись наодинці, помітно прагне до дидактичного реалізму. Який письменник не вагається між декількома доктринами?» [72, 344] – риторично запитує літературознавець.

Завдяки ущільненому розвиткові культурного процесу в кінці XIX – на початку XX століть Франкові вдалося, умовно кажучи, відчутти і занепадницькі настрої епохи Платона, і життєствердний оптимізм часів Арістотеля, а синтезуюча здатність Франкової методології мислення забезпечила поєднання у його естетичній концепції поглядів обидвох античних філософів.

Бінарні опозиції «буквального» й «емоційного» відображення, «магічного» та «розважального» мистецтва, «байдужого» та «дидактичного» реалізму накладаються на стару, як світ, проблему співвідношення «естетики» й «етики», філософських категорій «красивого» та «корисного» в художньому творі (враховуючи те, що в історії розвитку мистецтва «красиве» час від часу асоціювалося з правильним (точним, буквальним) відтворенням навіть потворних сторін дійсності). Поетапне становлення реалістичного типу творчості пов'язане з періодами в розвитку світового літературного процесу, коли «красиве» узалежнювалося від «корисного», а не навпаки. У такі періоди «красивим» у мистецтві вважається тільки те, що істинне; поезія відшуковується не в недосяжних сферах, а в реальній дійсності; а прогрес мистецтва сприймається як поступове художнє освоєння всіх пластів дійсності.

Враховуючи міметичну природу реалізму, науковці намагалися підшукати найбільш повне й водночас лапідарне визначення суті наряду: «Реалізм... – основний художній метод у мистецтві й літературі, який вимагає правдивого й всебічного відображення дійсності» [155, 308]; або: реалізм – це «художнє відтворення істини життя у формах самого реального життя» [200, 184]. Але найпопулярнішим у радянський період із відомих причин було визначення, яке сформулював щодо реалізму Ф. Енгельс: «...Реалізм передбачає, крім правдивості деталей, правдиве відтворення типових характеристик у типових обставинах» [166, т. 37, 35]. Однак першість щодо виявлення типізації як характерної риси реалістичного мистецтва належить усе ж не класикові марксизму-ленінізму. «Першими теоретиками реалізму головне вбачалося у вірності «натурі», у правдивості зображення. Образ (особливе) на

відміну від поняття (загального) виступав як специфічно художня якість, а мистецтво, література, відповідно, – як «істина в образах» (Й.-В. Гете), «істина в чуттєвій формі» (Г.-В.-Ф. Гегель), «мислення в образах» (В. Белінський) тощо. Значним кроком у цьому напрямі стала творчість О. Бальзака, який уперше обґрунтував одну із центральних проблем реалізму – проблему типового характеру і типізації як форми реалістичного художнього узагальнення» [228, 219], – зазначає Л. Скупейко.

Як не існує єдиного загальноприйнятого визначення щодо суті реалістичного мистецтва, так і на генеалогію реалізму в літературознавстві досі не вироблено єдиного погляду. Деякі дослідники виводять «родовід» напрямку ще з античних часів. Поділяючи літературу на *відображальну* та *виражальну*, реалістичними вважають твори, засновані на міметичній основі. Можливість такого підходу

не відкидав і Франко, бо «щось зовсім нового, зовсім відірваного від світу його вражень чоловік ніколи не міг і не може сотворити. Се був той мимовільний, несвідомий реалізм, конечний у всіх літературах, конечний в кожній стрічці кожного писателя» [253, т. 26, 11]. Цей «мимовільний реалізм» (або, за термінологією М. Драгоманова, «інстинктивний реалізм») інколи поділяли на «байдужий» (в інтерпретації Платона – «розважальний»), який має більше спільного з натуралізмом, ніж власне з реалізмом, і «дидактичний», або «перетворюючий» (за термінологією А. Давида-Соважо).

Важко точно визначити й початки усвідомлюваного реалізму – на пряму, який має певну філософську основу, теоретично обґрунтовані, чітко сформульовані концептуальні засади, власну систему засобів художнього зображення, – тобто реалізму як цілісної та самостійної одиниці літературного

процесу. На думку Д. Наливайка, початок формування ідейно-естетичної системи реалізму варто віднести до епохи Відродження, а завершення – до ХІХ століття, оскільки «для виникнення реалізму як наряду, завершеної естетико-художньої системи, необхідні перш за все такі передумови: значний рівень соціальної самосвідомості суспільства й утвердження загального реалістичного, тобто заснованого на даних досвіду та науки, світогляду» [183, 4].

Існують різні міркування щодо визначення періодів існування реалізму, але більшість літературознавців вважає просвітницький реалізм початковим етапом у формуванні ідейно-естетичної системи наряду. Узагальнюючи погляди науковців на проблему, Н. Л. Калениченко зазначає, що одні «вважають справжнім, повноцінним лише реалізм ХІХ ст., відзначають наявність «елементів реалізму» в літературі ХVІІІ ст.»



(Д. Благой), не відриваючи його від класицизму й сентименталізму. Для інших (Г. Макогоненко) – це реалізм XVIII ст., тобто лише хронологічно ранній етап реалізму, що принципово не відрізняється від наступного... Дехто пропонує називати його «дидактичним реалізмом» (У. Фохт) [113, 108-109].

Оскільки загальновизнано, що ідеї просвітителів заклали основи позитивізму в розвитку філософії, то й цілком логічно припустити, що просвітницький реалізм був предтечею реалізму критичного в літературі (за Н. Калениченко, «в українській літературі саме просвітительський реалізм прокладає шлях критичному реалізмові» [113, 110]).

Естетичну програму просвітницького реалізму зумовлюють суспільні, виховні завдання, які ставили перед собою прогресивні мислителі того часу. Просвітителі спрямовували свою діяльність на

вдосконалення морально-етичних норм, за якими живе окрема особистість, і суспільного устрою держави в цілому. Їхнім завданням було не *відтворення*, а *перетворення* реальної дійсності. Через це просвітницький реалізм спрямований на соціальну проблематику (пізніше ця риса розвинулася в соціальну заангажованість критичного реалізму). На рівні окремих творів звертали увагу не тільки на «негаразди» життєдіяльності людини, а й пропонували цілком «зримий» позитивний ідеал, до якого слід прагнути. У морально-етичній сфері таким ідеалом була поведінка «природної» людини. Народну мораль протиставляли етичному релятивізму, розбещеності, безпринципності панівної верхівки. Просвітителі, на відміну від класицистів, позбулися комічного, бурлескно-трагедійного зображення вихідців із простого народу і започаткували ревізію офіційних норм і правил поведінки у тогочасному суспільстві,

що нерідко супроводжувалася різкосатиричним ставленням до представників панівних соціальних верств. Просвітницькому реалізму притаманні публіцистичність, оцінність, відверта тенденційність і прямолінійність суджень, дидактичний пафос, що подекуди переростає у менторський тон. Герої творів стали носіями авторських ідей, а тому були позбавлені індивідуалізованих ознак. Зображення характерів відзначалося схематизмом, абстрактністю та поверховим психологізмом (абсолютизувався поділ на позитивних і негативних персонажів). Водночас, як слушно зазначає Н. Л. Калениченко, «відстоювання цінності особи незалежно від її становища, демократична спрямованість творів; глибокий інтерес до фольклору й етнографічно-побутового оточення – ці кращі риси просвітительського реалізму залишили глибокий слід в літературі, впливаючи на наступні покоління» [113, 104].

Просвітницька орієнтованість на морально-етичну проблематику також отримала розвиток у реалізмі другої половини XIX ст. Якщо просвітницький реалізм деякі науковці називають «дидактичним», то окремі течії літератури XIX ст. внаслідок розширення онтологічної проблематики та поглиблення психологізму характеризують як «етичний реалізм» [284, 70].

В умовах ущільненого та прискореного розвитку українського літературного процесу кінця XIX – початку XX ст. відбуваються поєднання, накладання й водночас протистояння найрізноманітніших напрямів, течій і шкіл. Не дивно, що просвітницький реалізм оживає не тільки у вигляді синтезованих вкраплень в інші ідейно-естетичні системи, а й у відносно «чистому» вигляді. Н. Калениченко розцінює здатність напряму співіснувати та поєднуватися з елементами інших художніх систем як його

своєрідність: «Просвітительський реалізм – закономірний етап в історії реалізму в світовій літературі – в країнах, що запізнювалися у своєму розвитку, не мав класичних форм, проявляючись у поєднанні з традиціями Відродження, класицизму, сентименталізму, а іноді й романтизму, який виступав не лише проти класицизму, а й проти раціоналізму та дидактичності просвітительського реалізму. І правильно наголошують дослідники, що не можна своєрідність просвітительського реалізму сприймати як його недолік» [113, 101].

Тенденцію до поєднання категорій «етичного» й «естетичного» як своєрідну ознаку тогочасної методології мислення не лише у творчості Т. Шевченка, М. Коцюбинського, Лесі Українки, О. Кобилянської, а й у всій українській культурі відзначає у праці «Етичні ідеї в філософії України другої половини ХІХ – початку ХХ

ст.» М. І. Лук [161]. Ця тенденція характерна і для творчості Івана Франка. О. І. Білецький зазначає: «Ніколи Франко не був байдужим спостерігачем пороків і добродетелі. Він творив не для того, щоб просто «відобразити» дійсність, але для того, щоб навести читача на думку про перетворення, зміну цієї дійсності» [20, 427]. Сам Франко в критичній студії про Теодота Галіпа вказує на важливість постановки морально-етичних проблем у літературі: «І не треба думати, щоб для автора, що малює побут людей у якійсь краї, отсе розуміння морального добра і зла було лишне та маловажне. Воно, і тільки воно одно, може зробити його членом цивілізованої громади, може надати його писанням характер загальнолюдський, а тим самим і широко національний, бо тільки тоді твір його буде ясний і всім зрозумілий без коментаря, тільки тоді в душі кожного цивілізованого чоловіка буде збуджувати однакові, виразні ясні чуття,

знайде в ній, що так скажемо, суголосний ґрунт, а без того навіть хоч би був артистично і як вицяцьканий, не підніметься понад рівень обскурного провінціалізму» [253, т. 30, 232].

Про необхідність «глибокої тенденційності» у сучасній белетристиці (ще одна риса, успадкована від просвітницького реалізму) Франко пише у програмній статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» [253, т. 26, 12-13]. Не викликає сумніву й дидактична спрямованість Франкової творчості. Виховну мету закладено не тільки у його творах на дитячу тематику. Першорядним завданням усієї української белетристики він вважає виховання гідного громадянина, здатного відстоювати власні права. Аби «підносити і ублагородняти» людську особистість, «нова реальна літературна школа» мусить «втягати в літературу», окрім інших наук, і педагогіку [253, т. 26, 12].

Провідні ідеї просвітителів пізніше відродилися й розвинулися у філософсько-світоглядній концепції позитивізму. Як не парадоксально, засаднича у просвітництві та позитивізмі теза про необхідну корисність людської діяльності містилася ще в етико-філософській, а отже і мистецтвознавчій концепції загальновизнаного ідеаліста Платона. Пікантність ситуації полягає в тому, що позитивізм ХІХ століття утверджувався власне як реакція, антитеза до панівного на попередній стадії духовного розвитку людства ідеалізму. Платонова концепція – це доказ існування діалектичного зв'язку в опозиції ідеалізму та позитивізму.

Раціоналізм і прагматизм позитивізму в натуралізмі та реалізмі переломилися в усвідомлення суспільної значущості художньої творчості. Література повинна бути «робітницею на полі людського поступу», тобто, приносити не якусь віддалену,



абстрактну користь, а негайно і безпосередньо служити прогресові людства. А. Давид-Соважо зазначає: «Сучасний реалізм поставив собі за мету бути корисним; він бажає приносити не тільки ту розпливчасту користь, котра приховується у розвазі, але й позитивну користь, що полягає у повчанні та освіті» [72, 162]. Звідси – демократизація тематики творів, звернення до проблем соціальних низів, суспільного «дна», класової нерівності тощо. Міметичний характер натуралістичного й реалістичного мистецтва тісно пов'язаний з його пізнавальною функцією. Аби виправити вади нераціонального суспільного устрою, їх спочатку потрібно скрупульозно дослідити і вивчити. З цієї ж причини в літературі утверджуються об'єктивізм і сциєнтичні тенденції (перенесення методів точних, природничих наук у мистецтво зумовлене необхідністю достовірного вивчення реальної дійсності). І реалісти, й натуралісти не

цуралися анатомічного дослідження суспільних «виразок» – неестетичних, потворних, драстичних моментів життя: «Реаліст, що займається повчанням, закочує рукави свого чорного редінгота до ліктя і занурює свої руки в людське м'ясо... Він, можливо, носить монокль, – але це узурпація: його атрибут – лупа» [72, 178].

Однак розуміння корисності літературної творчості у натуралістів і реалістів відрізняються. Якщо натуралісти своє завдання вбачають у точному відтворенні життєвих явищ заради їхнього вивчення, то реалісти – у відтворенні заради вивчення та перетворення. Відповідно натуралізові притаманні фактографізм, документалізм, публіцистична спрямованість, увага до суспільних «виразок» – драстичних, потворних рис дійсності, поетика «потворного». У реалізмі ці риси не абсолютизуються; на рівні конкретного твору вони можуть поєднуватися, наприклад, із

поглибленим психологізмом, дидактизмом, моралізаторством, ідеалізмом, навіть із утопізмом. Влучне порівняння класицистів, натуралістів і реалістів на основі їхнього ставлення до поетики «потворного» дає А. Давид-Соважо: «Одні говорили: вони настільки грубі, що неморальні; інші заперечували: вони надто грубі, щоб бути неморальними. Реалісти ж позитивної школи винайшли третій погляд: вони заради того лише такі грубі, щоб бути повчальними» [72, 163].

Реалісти не ставлять собі за мету переносити у твори мистецтва «шматки життя» без будь-яких змін; майстерність автора у них залежить від уміння гармонійно поєднувати на рівні твору життєву правду з художньою фікцією. Л. Гінзбург у зв'язку з цим зазначає: «Реалізм затушував межу між організованою оповіддю і «людським документом», тим самим виразивши ще одну закономірність

вічної взаємодії мистецтва та дійсності. Зблизилися дві моделі особистості: умовно кажучи, натуральна (документальна) та штучна, тобто вільно створювана художником. Зблизились, але не стали тотожними» [52, 32]. Характерною в цьому аспекті є Франкова критика творчості Теодота Галіпа: «Ми бачимо в авторові талановитого, хоч зовсім неосвіченого обсерватора. Він не піднявся понад прикмети фотографічного апарата і здійснює добрі ескізи тої буденщини, серед якої живе і обертається. Підмалювати сю буденщину чи ліпшою, чи то гіршою, ніж вона є на ділі, він попросту безсильний» [253, т. 30, 231]. Зазначені недоліки без сумніву сприймалися б як переваги в рецепції натуралістів. На доказ – один із записів у щоденнику братів Гонкурів: «Бувають дні, коли я питаю себе, чи не є мистецтво, творчість, тільки вмінням псувати замітки, зроблені з натури!» [58, 582]

Те, що Золя, Гонкури називали «людськими документами», на думку Франка, потрібно пропускати крізь призму індивідуальності й поетичної фантазії автора; «призма ця – скоріше слабо опукле дзеркало, що відображає речі і людей незвичайно точно в усіх деталях, хоч і порушує якоюсь мірою природні пропорції між цими деталями» [253, т. 28, 153].

Для реалістів важливою є не зовнішня тотожність *зображеного* та *зображуваного* (як у натуралістів), а виявлення головного, глибинного, типового, узагальненого, сутнісного в речах і явищах навколишньої дійсності.

Сцієнтизм у натуралізмі проявився у зверненні письменників до методів точних і природничих наук. Як наслідок – поява у белетристиці «експериментального роману»; насичення творів довгими описами,

статистичними даними, пошуки біофізіологічного обґрунтування поведінки персонажів. Реалісти ж із не меншою повагою ставляться до гуманітарних, загальних і теоретичних наук (психології, педагогіки, економічної теорії, політології, соціології тощо); вони усвідомлюють важливість філософії, на відміну від скептиків-натуралістів, які визнавали її лише як «інтелектуальну гімнастику». Реалістичні твори відзначаються поглибленим аналізом суспільно-політичних процесів, психологізмом, інтелектуалізмом, постановкою важливих онтологічних проблем людського буття.

Із позитивістською тезою про всезагальний детермінізм пов'язане формування світоглядного монізму в представників реалістичного типу творчості. Зображення причинно-наслідкових зв'язків у творі – характерна риса реалістично-

натуралістичного мистецтва. І. Франко переконаний, що література «повинна при всім реалізмі в описуванні також аналізувати описувані факти, виказувати їх причини і їх конечні наслідки, їх повільний зріст і упадок» [253, т. 26, 12].

Щоправда, акценти в детермінації поведінки персонажів у натуралістів і реалістів різні. Натуралісти основну увагу звертають на детермінанти «раси» (проблеми спадковості, психопатології, біофізіологічні чинники) і «середовища»; реалісти – «середовища» та «моменту» («раса» їх цікавить лише у контексті поглиблення психологізму в реалістичному творі). За Д. Наливайком, в реалізмі утверджується соціально-історичний підхід до людини, на відміну від інших напрямів, входження соціального в психологічне, діалектичний зв'язок героя із середовищем. Причому «абсолютизація ролі середовища, яка веде до руйнування характеру,

– це вже властивість натуралізму, у цілому непригаманна для реалізму», хоча й підготовлена певними течіями і тенденціями реалізму ХІХ століття, особливо французького [183, 57].

Межа між реалізмом і натуралізмом умовна. Останній розвинувся внаслідок абсолютизації окремих концептуальних принципів, естетичних підходів першого. Зовні ця тенденція проявилася у запозиченні та взаємообміні понятійно-термінологічними елементами: «натуральна школа», «фізіологічний нарис» – для загалом реалістичних творів; «ультрареалізм», «байдужий реалізм», «науковий реалізм» – для творів натуралістичного спрямування. Ідейно-естетична спорідненість напрямів пов'язана із спільною для обидвох філософсько-світоглядною основою – позитивізмом. Н. Калениченко з цього приводу зазначає: «Чіткого розмежування термінів «реалізм» і



«натуралізм» в той час не було не тільки в українській, а й в інших слов'янських літературах, де іноді також натуралізм вважався дальшим поглибленням реалізму... У Польщі вплив натуралізму виявився у позитивізмі» [113, 283].

І все ж ми спробували звернути увагу на ті типологічні особливості напрямів, які й дозволяють виокремити їх у самостійні одиниці літературного процесу.

Так само важко демаркувати кордон між реалізмом і романтизмом. У вітчизняному літературознавстві не бракувало досліджень, спрямованих на виявлення відмінностей між цими художніми системами. «У теоретичному осмисленні типології літературних напрямів не завжди знаходить належне висвітлення суперечливий характер їх співвідносин і взаємозв'язку, рухомості і перехідності їх меж, – вважає І. Стебун. – Це стосується, зокрема, й

типологічних характеристик реалізму й романтизму. В них акцентується головним чином те, що відрізняє, атомізує кожен з цих напрямів, а не те, що їх зближує й ріднить, зв'язує узами спадкоємності й зумовлює безперервність літературного процесу як історичного цілого» [233, 223].

Становлення реалістичного типу творчості відбувалося в умовах протистояння романтично-ідеалістичному спрямуванню літератури. Однак це протистояння мало діалектичний характер, тобто передбачало і певну єдність між опозиційними системами. Леся Українка в одному з листів до матері ділиться спостереженням, що «реалізм і романтизм єднаються в лиці одного автора на тисячі прикладів у всіх літературах» і висловлює думку, що «це зовсім законне єднання» [156, т. 12, 33]. Творчість Гюго, Бальзака, Стендаля, Меріме – у Франції; Кольцова, Погодіна, Погорельського,

Лажечникова – в Росії; Гребінки, Шевченка і Франка, Федьковича – в Україні доводить існування такої єдності на рівні конкретних художніх творів. На переконання Н. Калениченко, «реалізм кінця XIX – поч. XX ст. взагалі багато використав з поетики романтизму, збагативши тим свої художні засоби» [113, 291].

Відзначаючи дещо повільніший розвиток прози на західноукраїнських землях, ніж навіть на східноукраїнських, дослідники вбачають сильний вплив романтизму і навіть сентименталізму в 60–70-ті роки у творчості К. Устияновича, Ф. Заревича («Хлопська дитина», «Бондарівна»), окремих оповіданнях Ю. Федьковича, С. Воробкевича (оповідання «Циганка») [113, 162]. За Н. Калениченко, «зображення чутливості, емоційної рефлексії людей, які належали до соціальних низів і зберегли в собі пережитки патріархальності, утвердження їхньої моральної чистоти,

безпосередності, скромності... – це основні засади сентименталістів, які можна знайти у творах українських письменників початку ХІХ ст.» [113, 92]. Науковець слушно наголошує, що «всі оті закиди українським письменникам з боку літературознавців і критиків різних часів у «штучній сентиментальності» (М. Костомаров, О. Котляревський, М. Петров), «залишках традицій сентименталізму», в дидактизмі, недостатній індивідуалізації образів... тощо є безпідставними, оскільки вказані «недоліки»... витікали з особливостей їхнього методу, були природними для того часу і того напрямку, до якого ці митці належали» [113, 108].

Принцип історизму залишається одним із провідних у реалістичному мистецтві. Реалісти, як і романтики, цікавляться історичним минулим народу, щоправда, стилізуючи його на свій кшталт. Не відкинув реалізм і романтичного захоплення

фольклором та етнографією. Д. Чижевський у зв'язку з цим вважає, що «етнографічний реалізм» є «поєднанням реалістичних намірів з романтичною традицією». Науковець упевнений, що «доба «реалізму» не дійшла б і до свого поверхового розуміння нації, якби не те виховання, що його давала поколінням української інтелігенції романтична література» [262, 454].

Історичний принцип реалізму, з одного боку, зумовлений позитивістською увагою до детермінанти «моменту», а з іншого – є продовженням саме романтичної традиції. Щоправда, у романтиків історизм мав ліричний характер. Вони виявляють інтерес до «духу історії», тоді як реалісти – до конкретних її проявів.

Також притаманний реалізові соціологізм пов'язаний не тільки з позитивістською тезою про детермінанту

«середовища», а й із соціальною заангажованістю окремих течій романтизму (на позначення останніх І. Стебун навіть використовує термін «соціальний романтизм» [233, 223]). На думку Ю. Ковальова, реалісти «широко використовували ідейні та художні здобутки романтичного руху, розвиваючи їх, поглиблюючи та надаючи їм нового напрямку. По суті кажучи, вся соціологія критичного реалізму має вихідною точкою романтичну концепцію «історичної людини» [123, 14].

Упевнено можна стверджувати, що реалізм успадкував найкращі традиції романтичного мистецтва: увагу до національних особливостей народу, його культури, історії; дух протесту проти недосконалої дійсності, соціальних несправедливостей суспільного устрою; інтерес до внутрішнього світу особистості, поглиблений, порівняно з класицизмом, психологізм, зацікавлення мотиваційними

чинниками поведінки персонажів. Водночас реалізм виник як реакція на очевидну вичерпаність ідейно-естетичної системи романтизму. В останню третину XIX ст. романтики намагалися реанімувати напрям за допомогою надмірних доз ліризму, фантастики, екзотики, містицизму тощо. А реалізм якраз «найстрогіше забороняє вилив, відвертість, котрими особливо посилено зловживав романтизм» [72, 249].

Але й у боротьбі з «перебільшеннями» романтизму, «зловживаннями» суб'єктивізмом, фантазією, уявою реалістам важко було займати однозначну позицію. Адже відмова від романтизму невідворотно призвела б у підсумку до збіднення художньої системи реалізму. Скажімо, хоча прихильники реалізму й звинувачують творчу уяву (і не без певних підстав) у передчасній немічності романтизму, все ж реалізм не може остаточно її (уяви) позбутися; він лише «приручає» її,

намагається обмежити її корисність тільки допомогою при відтворенні.

Складність літературного процесу кінця XIX – початку XX ст., його синкретичний характер без сумніву відобразилися і на літературно-критичній, і на художній спадщині Івана Франка, що й проявилось у суперечливому ставленні письменника до здобутків романтичного мистецтва. Має рацію Н. Калениченко, відзначаючи особливості тогочасного розвитку української літератури: «На Україні література поступово відходить від стильового синкретизму в кінці 30-х років XIX ст. і утверджується на позиціях критичного реалізму в 40–60-ті роки. Однак романтизм не сходить зі сцени і після утвердження критичного реалізму. Він продовжує розвиватися в 50–70-ті роки у Галичині (М. Устиянович, А. Могильницький, Д. Дідицький та ін.), відчувається у ранній творчості Ю. Федьковича та І. Франка, в поезії



Я. Щоголіва» [113, 36]. До цього додаймо, що протяжність романтичної традиції зберігається в Україні й у 80–90-ті роки, аби відродитися й оновитися в потужному імпульсі неоромантизму.

Подолання надмірного академізму, схоластичних догм у мистецтві – одне із основних завоювань романтизму в його історичному протистоянні з класицизмом. І все ж романтики, борючись з канонічною системою класицизму, протиставили їй інший канон, іншу традиційну систему, народно-середньовічну, «романтичну». Д. Наливайко схильний вважати, що «першим художнім напрямом, повністю вільним від канонічності, став реалізм XIX віку... Художники-реалісти перебували у безпосередньому відношенні з дійсністю – ...обминаючи готові моделі, форми, формули, він [реалізм, – Р. Г.] прагне вільно, творчо «підбирати» всю систему зображувальних і виражальних засобів

відповідно до «вимог» відтворюваних життєвих явищ, до їхнього характеру та структури» [183, 48]. Наскільки різноманітне життя, настільки різноманітні й способи його відображення. Франко вважає, що письменникові не варто свідомо обмежувати себе якоюсь формулою, схемою чи доктриною. В листі до А. Кримського він пише: «По моїй думці, найменше надії треба покладати на загальні рецепти, на формули хоч би й які ясні та логічні, а противно, завсігди треба дивитися на них скептично: чим вони ширші, тим небезпечніші. Життя йде відразу тисячами шляхів, усіх їх у одну формулу не вбгаєш». Про недоліки в новелах молодих українських письменників він зазначає, що «се не образок, вихоплений з дійсного життя, а формула абстрактна, розіграна драматично кількома особами»; «формули, доктрина драматизована, а при тім елементарна невмілість схопити і передати найпростіший факт, найзвичайнішу

фізіономію з оточуючого життя» [253, т. 49, 303-304]. Так само Франко критикує Каспровича за «його закоханість у чисто абстрактну поезію і філософські роздумування, його схильність подавати читачам у віршованій формі елементи фізики, психології та історіософії». Літературознавець переконаний: «Подібні твори постійно викликають розчарування і втому в душі читача; він хоче бачити й відчувати, а поет змушує його думати і філософствувати...» [253, т. 27, 261-262].

Становлення реалізму як напрямку, як самостійної одиниці літературного процесу – складне й неоднозначне явище, зумовлене як іманентними особливостями розвитку літератури (вимогами «духу часу», генетичною і типологічною спорідненістю з іншими напрямами тощо), так і зовнішньолітературними впливами – взаємодією та взаємопроникненням різних

національних варіантів реалістичного мистецтва.

Якщо вести мову про міжнаціональний інваріант реалізму, то генеалогічно й типологічно найближчими до нього є французький та російський варіанти цього напрямку.

Це пов'язано з існуванням об'єктивних передумов для розвитку реалістичного мистецтва в обидвох країнах. У Франції прагматизм і раціоналізм літератури Просвітництва, підсилені концептуальними ідеями філософії позитивізму, отримали новий імпульс для розвитку в реалізмі XIX ст. Критика і презирство до дійсності у цій країні викликані розчаруванням у здобутках буржуазних революцій. У Росії незадоволення дійсністю в середовищі інтелігенції набуло статусу духовної традиції і позначилося навіть

на літературі класицизму (сатира А. Кантемира, М. Новикова).

У французьких (як і російських) прихильників міметичного мистецтва була альтернатива: або піддатися загальним настроям розчарування та песимізму, шукаючи тимчасової втіхи в протоколюванні безрадісних реалій; або на основі критичного аналізу спробувати віднайти способи вдосконалення дійсності, її раціонального перетворення. Ці шляхи розвитку французького реалізму об'єднувала, крім мімезису, традицій Просвітництва, філософського підґрунтя позитивізму, ще й орієнтація на наукове знання. Тільки одні письменники (Флобер, Золя, Гонкури, Мопассан) застосовували наукові методи для доведення безвихідності становища, зумовленого недосконалою природою самої людини, а інші (Гюго, Жорж Занд, А. де Мюссе) – задля створення певних позитивних

орієнтирів як у морально-етичній, так і в суспільно-політичній сферах. Завершена форма цього процесу в перших призвела до зародження так званого «безідейного», «байдужого» реалізму, що в кінцевому підсумку розвинувся в натуралізм, а в других – до реалізму «етичного» або «дидактичного». Магістральну ж лінію розвитку французького реалізму, на відміну від російського, визначав його нерозривний зв'язок із натуралістичним мистецтвом. Натуралістичною у французькій літературі XIX ст. була, наприклад, концепція людини. А. Давид-Соважо у зв'язку з цим зазначає: «У Франції і натуралісти, і прихильники дидактичного реалізму бачать у людській істоті достатньо пасивний механізм, своєрідний прилад, що функціонує з математичною точністю під сліпою владою матеріальних сил, як барометр під тиском атмосфери, тоді як російські реалісти демонструють нам цю істоту... як таку, що

містить у самій собі особливий двигун, цілком моральне джерело діяльності» [72, 209-210]. На певному етапі літературного розвитку спроби французів науково й об'єктивно розглянути проблеми людської особистості сприймалися як прогресивне явище в еволюції світового реалізму. Іван Франко, наприклад, писав: «Розуміння тієї істини, що людина – це продукт свого оточення, продовження своїх предків, природи та суспільства, серед яких вона живе... є заслугою французьких реалістів: Бейля-Стендаля, Бальзака та його наступників – Флобера, братів Гонкурів і насамперед – Еміля Золя» [253, т. 28, 180]. Однак повне узалежнювання людської поведінки від фізіологічних і соціальних чинників, визнання людської неспроможності протистояти ворожому середовищу неодмінно призводять у підсумку до морального релятивізму і навіть негативізму, до того, що «у моральному світі французькі реалісти визнають тільки зло, у

видимому – тільки погане» [72, 284]. Літературознавці констатують моральну деградацію тогочасної французької літератури, в якій «різноманітні негідники, збоченці, розпусники, злочинці зустрічаються у великому достатку. В кожного є свій «невроз», своя вада; кожен трохи кульгає» [72, 280]. Ця тенденція, за якою «вся психологія зводиться до патології та фізіологічна анатомія підміняє попередню моральну анатомію» [72, 279], дистанціювала французьку літературу XIX ст. від морально-етичної спрямованості просвітницького реалізму.

Недоліки у розвитку французького реалізму не могли залишитися поза увагою такого пильного обсерватора світового літературного процесу, як Іван Франко. Стосовно абсолютизації у французів окремих рис натуралістичного мистецтва український письменник зазначав: «Дальше реалізм в представленні не може вже йти, а як піде далі,



то перейде границі людської симпатії, перейде тую границю, поза котру діло штуки не сягає або, сягнувши, перестає бути ділом штуки, а стає або протоколом, або розправою науковою» [253, т. 26, 113]. Натуралістична концепція людини у поєднанні з моральним релятивізмом вносила, на його думку, в реалістичне мистецтво ознаки декадансу: «...Мопассана так само, як і декадентів, розточують ті самі бацили: брак життєвих ідеалів... гіпертрофія власного «я», перевага матеріальних чинників життя над духовими» [253, т. 31, 37].

Критика панівного ладу – головна риса реалістичного мистецтва у Франції, на відміну, скажімо, від Англії чи Німеччини. Ця риса об'єднувала у 30–40-ві рр. на рівні творчості окремих авторів (Гюго, Жорж Занд, Стендаль, А. де Мюссе) французький реалізм з романтизмом. Далі ці напрями продовжували розвиватися паралельно, але й в останній

третині XIX ст. пульс романтичного мистецтва не переставав битися не тільки в реалістичних, а й у натуралістичних творах французьких письменників (на доказ – творчість того-таки Е. Золя). Подібне поєднання елементів протилежних за своїми ідейно-естетичними приписами напрямів дослідники відзначали і в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. Леся Українка стосовно вміння Ольги Кобилянської у загалом реалістичних творах поєднувати «дуже романтичний і чисто натуралістичний» стилі пише: «Такий реалізм я признаю, бо він не виключає порив *ins Blaue*» [156, т. 11, 160]. Певним недоліком у творчості буковинської письменниці Леся вважає те, що неоромантичний стиль Кобилянської «не дійшов ще до такої гармонії ідеалу з життєвою правдою, як то єсть у деяких новітніх французьких письменців» [156, т. 10, 81]. Таким чином, Леся Українка висловлюється на підтримку того самого принципу «ідеального

реалізму», проти якого в молоді роки виступав Іван Франко і який у період зрілості він відстоював.

Орієнтуючись на «новітніх письменців», Леся радше мала на увазі модерністські тенденції у французькій літературі, оскільки навіть літературознавці цієї країни зізнавалися, що їхні реалісти створюють картину, «що не має ні віддалених перспектив, ні неба». У зв'язку з цим вони самі шукали орієнтирів у російському реалізмі, який, «якщо і не може піднятися у моральному світі до висоти ідеалізму, все ж шукає в ньому істинні джерела свого інтересу. Чим, власне, він нам подобається? Тою ціною, котру він надає душевним дарам...» [72, 203]

Повертаючись до Франкової рецепції творчості Еміля Золя, зазначмо, що порівняльний аналіз творчих методів Достоєвського і Золя, який міститься у статті

«Еміль Золя, його життя і писання», дає важливий матеріал для з'ясування власних естетичних орієнтирів українського письменника, а також висвітлює його розуміння різниці між натуралізмом і реалізмом (Золя і Достоевського він називає відповідно «великим натуралістом» і «великим реалістом»). Франко бачить цю різницю у такому: «У Достоевського матеріальне оточення його героїв зазначене, правда, різко, але коротко, злегка, пейзажів майже зовсім нема; у Золя на се йде добра третина всього місця в повісті. Зате у Достоевського люди стоять на першому плані, а їх душевний стан є тою атмосферою, що проймає, заповнює всю повість, уділяється читачеві, мучить і потрясає його. У Золя люди звичайно малі супроти колосального оточення, у тих людей на першій плані виступають матеріальні інтереси, а тільки на дальшій, мов з-поза туману матеріальних фактів, проявляється

душа, звичайно душа пересічна, буденна, неглибока, несконплікована» [253, т. 31, 305]. Отже, описова манера, орієнтація на відображення, а не вираження чи враження, зацікавлення матеріальною, а не ідеальною сферою людського життя, слабкий психоаналіз, світоглядний монізм, що включає людину в світ бездушних речей як одну з цих речей, – ось риси, які, за Франком, дозволяють відокремити натуралістичне мистецтво від реалістичного. «У Достоевського ідіоти говорять, як філософи, відчують усе безмірно тонко, судять безмірно бистро, бачать ясно; у Золя філософи і вчені говорять мало чим мудріше від простих робітників... Достоевський є незрівняний психопатолог, Золя – соціолог» [253, т. 31, 305].

Хоч Франкове порівняння творчих методів Золя та Достоевського зводиться до пошуків відмінностей між ними, все ж воно є цікавим саме з огляду на схожість цих методів.

Адже увага до психопатології – типова риса натуралістичного, а не реалістичного мистецтва. Невипадково в самій Росії деякі критики не зовсім коректно звинувачували Достоевського у «гермафродитизмі почуттів» – роздвоєнні особистості між свідомою орієнтацією на співчуття до «принижених і скривджених» і підсвідомим бажанням отримувати насолоду від живописання «приниження і кривдження». Н. Михайловський вважає несправедливим «присвоєння» Ф. Достоевському «гуманістичного напрямку», оскільки письменник надто любить «непотрібним мучеництвом»; уся його творчість зводиться до опису психопатологічних взаємин між «вовком» і «стадом овець», на яке він готується накинутися; тільки у перший період літературної діяльності Достоевський більше уваги приділяє психології «овець», а в другий – психології «вовка». Критик закидає Ф.

Достоевському відсутність суспільного ідеалу: «Якби був такий ідеал у Достоевського, він не дозволив би йому займатися непотрібним катуванням і безпредметною грою м'язів творчості, а спрямував би його жорстокі схильності в якийсь певний напрям. Але у Достоевського такого ідеалу не було...» [174, 222-223] Натомість надмірне захоплення процесом живописання гріха, на думку Михайловського, приводило до підпорядкування письменника «формулам віртуозності», характерним для «відкинутих живим життям робітників»: «наука для науки, мистецтво для мистецтва» [174, 223]. Подібним чином Давид-Соважо порівнював французьких «реалістів мистецтва для мистецтва» із «джигунами і денді» [72, 178], оскільки «все, що не носить у собі пороку», для них є посередньою чесністю та нічим не виділяється», а «витончений гріх», навпаки, «завжди наділений блиском і відомою

привабливістю», перед якими «доброчесність звичайно знічується» [72, 279].

Слід зазначити, що звинувачення у «роздвоєнні», надмірному захопленні проблемами психопатології, навіть у неморальності, хоч і не в такій категоричній формі, та все ж звучали час від часу й на адресу Франка. Тому з боку українського письменника *захист* реалістичного методу Достоевського певною мірою можна вважати і *самозахистом*. Проте вагомішими для Франка були, поза сумнівом, об'єктивні, а не суб'єктивні чинники. Характерною ознакою реалістичного мистецтва, в порівнянні з натуралізмом, він уважав поглиблений психологізм, намагання розібратися в усіх тонкощах людської душі, якою керують не тільки матеріальні стимули та природні інстинкти, але й той самий, ірраціональний у своїй основі, порив «*ins Blaue*», який часто-густо ігнорували натуралісти. У творчості Ф.



Достоевського, як і в творчості І. Франка, цим «поривом до небес» наділено більшість героїв-ідеалістів (досить згадати хоча б князя Меншикова в «Ідіоті» чи Андрія Темеру в «На дні»).

Натуралістичний же метод, на думку Франка, не давав можливості Емілеві Золя справді об'єктивно підходити, наприклад, до селянської тематики. Його селяни надто похмуро зображені, вони не мають релігії, пісень, поезії. Золя забуває, що в цих селян є душа, яка «в світлі хвилини... виходить за межі сили землі до сфери вищих і більш ідеальних устремлінь» [253, т. 28, 194]. Очевидно, Франко відчував брак ідеалізму не тільки у творчості Еміля Золя, а й у всьому французькому реалізмі. Адже, за Давидом-Соважо, «французький роман ставився до селян не дуже прихильно», не кажучи вже «про «Землю» Е. Золя, де вони збезчещені на славу, але навіть у Бальзака всіма вчинками

селян керує винятково хижість» [72, 222]. Натомість «ідеалізм більш терплячий»; «він вірить у майбутнє і минуле цих людей; для повноти їхнього зображення він чекає від них нових справ, він користується, так би мовити, різними екземплярами, більш або менш недосконалими, накладає їх один на одного та виливає з них загальний типовий екземпляр...» [72, 9]

Франко помічає також у Золя не зовсім життєвідповідну «предиленцію автора до малювання низьких, підлих, брутальних та брудних учинків, думок і бажань людей. Темні сторони життя займають в його повістях далеко більше місця, ніж в дійсності» [253, т. 31, 306]. Самому Франкові, без сумніву, більше імponує реалістичний підхід до дійсності у росіян, зокрема у Лева Толстого: «Правду уявляє він собі не в огидливій, брудній і смердючій одежі, як Золя, не з відштовхуючим обличчям трупа, як Гі де

Мопассан, але у вигляді чудової, вічно прекрасної і вічно молодої богині» [253, т. 28, 231].

Таким чином, український літератор звернув увагу на дуже важливу суперечність між теорією і практикою французького реалізму. Цю суперечність підмітив свого часу й Давид-Соважо: «Якби він [реалізм, – Р. Г.] міг залишатися їй [теорії, – Р. Г.] вірним, якби він обнімав усю дійсність, то він, звичайно, малював би так само добре порядок, як і безлад, загальне, як і часткове, велич, як і нікчемність, почуття, як і відчуття, прекрасне, як і потворне; але він майже завжди змушений зупинятися на поверхні речей, на зовнішніх ознаках, на матерії, не зачіпаючи духу. Якщо судити про реалізм за тими творами, котрі він створив у Франції, то можна сміливо визначити його як систему, котра відтворює із дійсності лише те, що залежить безпосередньо

від відчуття, тобто зовнішній, матеріальний бік людей і речей» [72, 10].

І все ж загалом Франко позитивно оцінює внесок Еміля Золя у розвиток реалістичного типу творчості: «Правда, в запалі боротьби Золя не раз і помиляється, судить односторонньо і різко, свій метод вважає всім і не бачить поза нього нічого, – ні, та се звісна хиба всіх реформаторів»; «він кидається на різні боки і всюди, де не може сказати нового слова, закладає бодай протест» [253, т. 26, 114].

Саме «протест» об'єднав творчі пошуки письменників у різних країнах і дав реалізму XIX ст. назву «критичний». Причому «протест» стосувався й тодішньої дійсності з усіма її хибами та недоліками, і застарілих естетичних норм у мистецтві. «Протест» також став основою інваріантної єдності

французького та російського варіантів реалізму.

Цієї єдності шукали самі учасники тогочасного літературного процесу. Літературні критики Франції були захоплені передовими тенденціями у розвитку російського реалізму: «В цей заповітний час Росія принесе нам свою віру, свою юність, свою чуйність, свою щиру любов до бідних, своє пристрасне прагнення проникнути у високі таїнства всесвіту; ми дамо їй наші звички до точності та методичності, ясніше уявлення про справжні проблеми, більше почуття міри та рівноваги, ясніше споглядання краси. Таким чином мистецтво буде оновлено одночасно світлим і теплим промінням» [72, 349-350]. Російські ж письменники, здебільшого за посередництвом І. Тургенєва, який особисто був знайомий з Флобером, Золя, Гонкурами, Доде, переймали найкращі традиції французького реалізму, зберігаючи при цьому

індивідуальну та національну оригінальність. В. Камінський, досліджуючи шляхи розвитку реалізму в російській літературі кінця XIX ст., робить висновок про співвідношення «ідеального» (в якому часто зустрічається надуживання сентиментально-романтичними банальностями) і «реального» (яке інколи межує з натуралізмом), що в найкращих творах «кінця віку» відбувається їхнє поєднання, навіть злиття, і що це – об'єктивна закономірність реалістичного розвитку [114, 194].

Іван Франко в листі до Михайла Павлика пише: «Говорячи про белетристику рос[ійську], Ви правду сказали, вказуючи її джерело в Франції... Інше діло Решетников та Помяловський, котрі не наслідували іностраних тому бодай, що їх не знали, котрі з сльозами в очах описували людей живих у тій цілі (як наївно каже Решетн[иков] про «Підлипнян»), щоб їм помочи. Такі реалісти,

по-моєму, стоять щирим чуттям і чесним змаганням, хоть і не талантом, вище наших преславних Бальзаків, Флоберів та Жорж Зандів, котрі пишуть про абстрактних людей і за абстрактні інтереси, а не раз і не за інтереси, а для інтересу. До таких людей я маю велику симпатію і в їх простім, неотесанім слові чую більше крові, більше накиплого горя і сліз, ніж у цілих романах західних артистів» [253, т. 48, 201].

Іван Франко був добре обізнаний з особливостями обидвох національних варіантів реалістичного мистецтва. У власній творчості, а отже і в українському літературному процесі він намагався узагальнити досвід і французьких, і російських письменників. Має рацію Т. Гундорова, зазначаючи: «Таким чином, французька і російська літератури найбільш виразно відбивали дві різні тенденції розвитку реалістичного художнього мислення, які

спиралися на різні художні традиції – раціонально-описову традицію французької літератури і етично-проповідницьку, громадянську традицію, найбільш повно виявлену в літературі російській. Вони й послужили І. Франкові вихідною позицією для здійснюваного ним синтезування поняття і методу «новішого» реалізму...» [69, 227]

Зважаючи на те, що деякі твори Еміля Золя на сторінках російських журналів публікувалися швидше, ніж мовою оригіналу у Франції, немає нічого дивного, що саме через Росію, як зазначає Франко, «Золя прийшов і до нас, особливо коли в «Друзі» 1876 р. д. Українець в своєму дописі звернув увагу галицької молодіжі і всієї читаючої громади на нього і на цілу новішу реалістичну школу» [253, т. 26, 109].

Однак українсько-російські літературні взаємини не зводилися до обопільного



захоплення творами французьких реалістів і натуралістів. Спільні тенденції у розвитку українського та російського реалізму зумовлені подібною соціально-політичною та духовною атмосферою, яка панувала на той час у Росії, в російській Україні та в Галичині. Однакові проблеми часто породжували й однакові шляхи їхнього вирішення. Тож схожість у типології та генезі українського й російського реалізму очевидна.

Скажімо, загальновідомо, що критичний реалізм у російській літературі XIX ст. зародився ще в 30–40-ві рр. в натуральній школі, яка спадкоємно пов'язана з творчістю Гоголя й основним жанром якої був «фізіологічний нарис». Художні принципи цього жанру полягали в уважному ставленні до проблем «маленької людини»; у правдивому відображенні певних соціальних типів; у фіксації їхніх професійних і побутових особливостей, звичок; у прагненні до

документалізму та об'єктивності; у типізації персонажів. Л. Гінзбург зазначає: «Герой нарису натуральної школи – соціальний тип у чистому вигляді. Він презентує середовище і складається із соціальних властивостей і ознак» [51, 61].

Подібні тенденції науковці відзначають і в українській літературі. Н. Калениченко звертає увагу на те, що «в «Украинском журнале» за 1825 р. вміщено статті «Описание Кременчуга», «Описание города Брянска», «Описание Гадяча и его повета», які нагадують «фізіологічні нариси» в російській літературі» [113, 82]. Д. Чалий віднаходить риси «фізіологічних нарисів» і повістей у дусі натуральної школи в творчості прозаїків-основ'ян [261, 25].

Багато спільного і в типології українського та російського реалізму. Для них характерні соціальна заангажованість,

співчуття до «принижених і скривджених», активна духовна позиція стосовно дійсності, критична основа (але аж ніяк не «безідейність», притаманна багатьом французьким письменникам). Література була важливою трибуною в поліційно-бюрократичному устрої царської Росії та цісарської Австро-Угорщини; вона – передова ланка національної духовної культури. Звідси – відчуття обраності письменника, його особливої місії, яка полягає в необхідності говорити від імені всього народу і виражати його інтереси. Реалісти Росії й України відверто стають на народну точку зору, намагаються перейняти його світосприйняття і мораль. Герої їхніх творів відповідають за все, що відбувається у світі, тому вони часто нагадують героїв романтичних творів. І росіяни, й українці відстоюють пізнавальний, гостроаналізуючий, критичний підхід до дійсності, який у них, на відміну від французів,

не обмежується статистичною фіксацією фактів, а передбачає також: 1) їх інтуїтивне сприйняття; 2) конструювання з них ідеальних позитивних моделей. І ті, й інші людину сприймають не як бездушний біофізіологічний механізм, а як автономну духовно-моральну монаду. Її піднято над предметно-матеріальним світом, на відміну від людини в Е. Золя. Українські реалісти – такі ж моральні максималісти, як і росіяни, про яких Д. Наливайко пише, що їхній «загострений інтерес до питань добра і зла суттєво відрізняється від морально-етичної константи в англійському реалізмі, значною мірою вікторіанському...» [183, 104]

Літературно-критичні праці Івана Франка свідчать про інтерес українського письменника до тих особливостей у творчості російських реалістів, які за духом більше відповідають світоглядно-філософським, ідеологічним та естетичним орієнтирам у розвитку

українського реалізму. Насамперед це здатність російського реалізму до екстенсивного розширення власної художньої системи завдяки поглинанню й адаптації прийомів і засобів зображення з арсеналу інших літературних напрямів, зокрема романтизму та натуралізму. Цю особливість Франко виділяє, наприклад, у белетристиці Івана Тургенєва: «Характери його повістей і описи звичаїв та обичаїв взяті ним якби живцем з народного життя; в них не видно штучних креацій і масок, лиш всюди вірна фотографія – а однак крізь ті твори пробиває всюди вищий, ідеальний напрям, і смілі реалістичні образи ідуть поруч з романтичними і ідеальними» [253, т. 26, 291]. Тенденцію до поєднання елементів натуралістичної техніки з ідеалістичною вірою в природну доброту людини Франко відзначає і в художніх творах Гліба Успенського [253, т. 33, 372].

Порівнюючи особливості творчості російських і західноєвропейських письменників, Франко уважно ставиться навіть до деталей, обираючи об'єктом аналізу, наприклад, опис смерті в їхній белетристиці: «Досить було б порівняти опис смерті в Діккенса, Флобера, Золя, Гонкурів і Толстого, щоб переконатися, наскільки вище в цьому плані стоїть російський реаліст порівняно з західними, які свою тему трактують чи то патетично й поетично, як Діккенс, чи то з погляду фізіологів і анатомів, як Флобер і Гонкури, чи то з соціологічного боку, як Золя, але жоден з них не вкладає стільки душі в свої описи, як Толстой» [253, т. 28, 235]. Цікаво, що така оцінка співпадає з точкою зору французького дослідника реалізму, який стверджує: «Французький реалізм, як реалізм Золя, так і реалізм Флобера, страждає від недостатньої поваги до смерті... О! наскільки більше благородства і, – станьмо на точку зору

реалізму, – наскільки більше правди в російському романі!» [72, 201]

Таким чином, досвід французького та російського шляхів розвитку реалістичного мистецтва безперечно вплинув на розширення власних естетичних пошуків Івана Франка, які варіювалися відповідно між двома концептуальними полюсами – *«наукового реалізму»* й *«ідеального реалізму»*.

Уявлення про впливи на формування творчого методу українського письменника було б неповним без урахування особливостей тогочасного літературного процесу і в інших країнах, зокрема у Польщі, Німеччині, Англії.

Як зазначає Н. Калениченко, «у Польщі перемогу реалізму відносять до часу після 1863 р., хоч реалістичні тенденції у творчості романтиків проявилися вже в 30-ті – 40-ві роки (А. Міцкевич, Ю. Словацький)» [113, 36-37]. Справді, після польського повстання 1863–

1864 рр. царський уряд змушений був піти на певні поступки щодо впровадження буржуазних реформ у соціально-політичній сфері. Однак дуже швидко у Польщі наступає свій період «втрачених ілюзій», що породжує в літературі критичні настрої стосовно недосконалої дійсності. Поляки перейняли позитивістську віру в те, що тільки розвиток науки, раціоналізація суспільного устрою, прогресивні зміни в економіці, політиці та культурі здатні істотно покращити становище народу. Позитивізм завойовує домінуючі позиції в духовному житті нації. Вплив філософії позитивізму на польську літературу стає таким потужним, що дослідники навіть ставлять в один ряд терміни «польський романтизм», «польський реалізм» і «польський позитивізм», прирівнюючи останній до окремого напрямку літератури.

Позитивістський прагматизм,  
раціоналізм, зорієнтованість на суспільну



корисність творчої діяльності стали загальноприйнятими в тодішньому літературному процесі. Зараз, наприклад, важко собі уявити, щоб за віртуозність митця критикували. Але на той час віртуозністю дорікали тим літераторам, які надто захоплювалися процесом творчості безвідносно до її результатів. Франко пише про одного з польських поетів: «До того ж поезії відірвали Ленартовича від землі, від улюблених мазовецьких лісів, перервали його живий зв'язок з дійсністю, і він, замість того, щоб стати натхненним народним поетом, перетворився на музиканта-віртуоза» [253, т. 27, 258].

Натомість «дітьми позитивізму» в польській літературі Іван Франко вважає Марію Конопніцьку, Сенкевича, Пруса, Елізу Ожешко, Свентоховського, Дигасінського, Юношу. Внесок цих письменників у розвиток реалістичного типу творчості в Польщі критик

насамперед пов'язував з правдивим розкриттям селянської тематики. Подібні переваги Франко відзначає і в творчості Яна Каспровича. У Франковій оцінці художніх творів Каспровича поєднуються понятійні категорії «ідеалізму» та «поступу»: «В них [творах, – Р. Г.] пробивається той самий ідеалізм, той самий гарячий порив до поступу, братерства й любові, без якого немає поезії в новітньому значенні цього слова; віє той самий дух, який з непереможною силою панує в усій сучасній європейській поезії» [253, т. 27, 259]. Тобто на основі аналізу творчості Яна Каспровича Франко ще раз доводить можливість і бажаність гармонійного поєднання позитивізму й ідеалізму як філософського підґрунтя реалістичного мистецтва. Інша справа – надмірне захоплення польського письменника романтичною манерою. За Франком, Ян Каспрович «за своєю природою реаліст, поет жорстокої, але

здорової дійсності, тим часом традиція романтичної школи веде його в світ примар і фантастичних постатей, утоплеників, надхмарних дів, наяд і дріад, ангелів і чортів та інших декоративних істот цього гатунку» [253, т. 27, 261].

Справді, не лише творчість Яна Каспровича, а й увесь польський реалізм, порівняно з французьким чи російським, щільніше наповнений романтизмом, і ця риса (попри ставлення до неї Франка) єднає його з реалізмом українським. Пояснення тут очевидне: польські й українські літератори були однаковою мірою заангажовані і соціальною, і національною проблематикою. Тому витребуваною навіть у кінці XIX ст. залишалася концептуальна спрямованість романтизму на звільнення та самовизначення індивідуальності (чи то людської особистості, чи нації в цілому). Звичайно, критикуючи Каспровича, Франко виступав проти

*надуживання* романтизмом, тоді як «здорові» елементи цього напрямку (зацікавлення звичаями й обрядами народу, його фольклором та етнографією, традиціями й історичним минулим) забезпечували оригінальність польському й українському реалізму загалом і творам Я. Каспровича й І. Франка зокрема.

Романтичний струмінь органічно ввійшов і в німецький реалізм. Традиції німецького класичного ідеалізму, багата творча спадщина німецького романтизму впливали на розвиток реалізму в цій країні впродовж усього XIX ст. і навіть слугували до певного періоду своєрідним ідейно-естетичним базисом для антиреалістичної опозиції у світовому літературному процесі. З цієї ж причини німці, на відміну, скажімо, від росіян, порівняно довго не сприймали «ультрареалістичних» тенденцій, притаманних тогочасній французькій літературі. В одній із ранніх своїх статей І. Франко, захоплено

відгукуючись на творчість Еміля Золя, дивується, що «тільки німці досі не перевели ані одної його повісті!..» [253, т. 26, 113] На думку Д. Наливайка, німецькій літературі загалом притаманна атмосфера духовної чистоти, внутрішньої моральності, на відміну від французької літератури, «яка яскраво описувала гріх» [183, 96]. Інколи все це набирало в німецькій літературі форми надмірного моралізаторства, дидактизму, абсолютизації позитивних і негативних сторін дійсності. Аналізуючи твір Зудермана «Загибель Содома», Франко пише: «...Тут автор цілком переніс нас у сферу етичну і малює зовсім іншими фарбами: тут поганий світ, там – добрий, тут бека, там ляля, як у казочці для дітей. Здавалося б, що тепер вже нема наївних, які б повірили, що така картина відповідає дійсності, і все ж... Німці зараховують Зудермана до представників свого реалізму» [253, т. 28, 210].

Д. Наливайко вважає, що раптове розширення діапазону художнього зображення, подолання ідеалістичної установки, загострення критичного погляду на дійсність у Німеччині відбулися лише в натуралістів у кінці XIX століття. Та й то концепція «поетичного реалізму» О. Людвіга призводила через поетизацію й одухотворення дійсності до її ідеалізації [183, 96].

І. Франко стежив за теоретичною дискусією навколо проблеми розвитку німецького реалізму. Про це свідчать хоча б його відгуки на дрезденське видання «Der Kunstwart», яке, за Франком, не пропагує «жодних теорій або доктрин, а лише здоровий, розумний реалістичний напрямок, далекий від усякої екстравагантності» [253, т. 27, 277]. Франко солідаризується з висловленими в «Der Kunstwort'i» думками Генріха Герта про реалізм у німецькій літературі: «Автор широко пояснює суть реалізму, заперечуючи застарілі

уявлення про те, що реалізм – це фотографування дійсності, ворог ідеалів і т. ін.» [253, т. 27, 281].

У листі до М. Павлика від 12 листопада 1882 р. І. Франко з'ясовує своє ставлення до співвідношення реалізму та натуралізму в мистецтві на основі порівняльного аналізу творчості французьких і німецьких авторів: «Та й ще одно щодо самого реалізму. Штука хитра, але далеко не позитивна. Який реаліст Доде і, на око, так дуже на документах стоїть, а більша часть його типів – скривлені, виїмкові, нетипові люди. Ось воно що виходить. Треба добре дивитися їм на пальці. А мені здається, що замість тратити силу на студіювання тисячних дрібниць (мало значущих і мало характеристичних) а la Золя і Флобер, ліпше б нам робити так, як реалісти німецькі, як Шпільгаген у своїх кращих творах. От би Вам прочитати його «In Reih und Glied» або «Problematische Naturen»! Звісна річ, реалізм не

такий яркий, як у французів, але не о то йому йде, щоб змалювати не само, що так скажу, тіло сучасного чоловіка і сучасної суспільності, але думки, змагання, боротьбу. Се є реалізм ідеальний [підкреслення наше, – Р. Г.], котрий приймає реалізм яко методу, а ідеалізм (не ідеалізування людей, але представлення людей з їх добримі і злими боками, а главное – представлення типів, котрі б уособляли в собі думи і змагання даної доби, – представлення розвитку суспільності) – яко зміст, яко ціль...» [253, т. 48, 331]

Висловлюючи підтримку концепції «ідеального реалізму», український письменник зовсім не заперечує право на існування натуралізму: «Впрочім, я не думаю відводити Вас від натуралізму, – звертається він до Павлика, – і овшім поставлення правдиво натуралістичного і при тім правдиво хорошого роману у нас вважаю ділом будучності, до якого, принаймні я, не



почуваюся в силах» [253, т. 48, 331-332]. Франко намагається лише диференціювати реалізм і натуралізм як самостійні напрями літератури, визначити типологічні особливості кожного з них і їхню перспективність в аспекті подальшого розвитку українського та світового літературного процесу. Незважаючи на Франкові декларації, у його творчості виразно простежуються риси обидвох напрямів. Щоправда, натуралізм найінтенсивніше проявляється в ранній період літературної діяльності письменника (в той час натуралізм був ефективним засобом впливу на позиції консервативної критики та «пробивав дорогу» всьому реалістичному мистецтву), тоді як «ділом будучності» для самого Франка став якраз реалізм. Причому обставини становлення реалізму в Україні та Німеччині були схожими, а концепція *«поетичного реалізму»* в німецькій літературі має багато спільного з концепцією *«ідеального реалізму»*.

Певна типологічна близькість існує також між українським і англійським варіантами реалізму.

Просвітницький реалізм в Англії заявив про себе ще у XVIII столітті. Комедійно-пародійне коріння англійського реалізму сягає у творчість Г. Філдінга, Т. Смоллетта, Л. Стерна. Джерела реалістичного мистецтва в цій країні віднаходять також у сатиричних творах Дж. Свіфта. І хоч у XIX ст. англійський реалізм, підпорядковуючись загальним тенденціям у світовому літературному процесі, переходить на позиції критики буржуазного суспільства, все ж не соціальна заангажованість, а саме просвітницька спрямованість продовжує визначати найприкметнішу рису його національної своєрідності. Звідси – домінанта морально-етичної, вікторіанської в своїй основі доктрини у творах англійських письменників XIX ст. Навіть чи не найоб'єктивніший щодо методу

літературної праці англійський реаліст Теккереї дивиться на «базар житейської марноти» з точки зору мораліста. Морально-етична спрямованість, яка інколи переростає у відвертий дидактизм, притаманна і творчості Діккенса. Високий моральний пафос, одержимість позитивними ідеалами – характерні риси й українського, й англійського реалізму. Англійські письменники залишалися байдужими до творчого імперативу французьких і російських колег стосовно об'єктивізму, безсторонності, авторського самовідчуження у творі, необхідності «анатомічного методу» та «наукового підходу» до вивчення і відтворення суспільного життя і людини. Їхній творчості, так само, як і творчості українських реалістів, притаманні ідеалізм, гуманістична спрямованість, суб'єктивізм, емоційна схвильованість, навіть сентиментальність. Зворушливе піклування англійських письменників вразливими

почуттями реципієнтів породило неодмінні розв'язки «happy end», що, часто в наївній і сентиментальній формі, без належного сюжетного вмотивування, покликані були з усією наочністю продемонструвати моральну перевагу добра над злом.

Морально-етична спрямованість англійського реалізму спричинила послаблення історизму та соціологізму, порівняно з французькою чи російською літературою, і водночас сприяла поглибленню психологізму, вивченню мотиваційних механізмів людської поведінки. Втім, на відміну від французьких реалістів, навіть визнаючи віковичну недосконалість людської природи, англійці обходилися без фаталізму, приреченості та відчаю у поглядах на здатність людини вирватися з-під влади природних інстинктів та зовнішніх обставин; як і без абсолютного виправдання її вчинків на підставі того лише, що, мовляв, «середовище

*призвело*», як це спостерігаємо у творчості деяких росіян. Відчуття недосяжності ідеалу людини реанімувало в англійському реалізмі традицію романтичної іронії, що найвиразніше простежується у творчості Теккерея.

Деякі дослідники хибно сприймають зазначені риси англійського реалізму як ознаку його «недорозвиненості» (так само інколи закидають «неповноту» українському літературному процесові). Насправді ж проявами «недорозвиненості» чи «неповноти» радше варто вважати бездумне та безвольне копіювання вже створених індивідуальних чи й національних зразків літературної творчості. *Інакшість* англійського реалізму свідчить про його національну своєрідність і оригінальність, які неможливо виміряти французькими, російськими чи будь-якими іншими літературознавчими мірками.

Література кожного народу розвивається під впливом унікального комплексу об'єктивних чинників, характерних тільки для даного духовного середовища, і відповідає потребам даної доби. Тому особливості національного літературного розвитку не завжди збігаються з тенденціями у світовому літературному процесі. Інша річ, що від цих тенденцій не можна відгороджуватися, їх необхідно враховувати, аби національна своєрідність не перетворювалася на національну ізоляваність і провінціалізм, а відданість традиціям – у консерватизм і рутинність.

Творчі здобутки української літератури XIX – поч. XX ст. з усією очевидністю доводять абсурдність тверджень про «неповноту» вітчизняного літературного процесу зазначеного періоду. Ця «неповна» література за сузір'ям яскравих особистостей, широтою тематики, жанровим різноманіттям,

новаторськими відкриттями перевершує творчі надбання деяких «повних» (часом аж до недієздатності) національних літератур. Безперечно, цілком заслуговує на те, щоб уважатися класикою світової літератури, й український реалізм XIX ст.

Реалізм з'явився в українській літературі як цілком природне продовження попереднього її розвитку й водночас як результат творчих пошуків способу оновлення та пожвавлення вітчизняного літературного процесу. Утвердження цього напрямку відбувалося через подолання інерції консервативно-епігонської стилізації елементів бурлеску, сентименталізму, романтизму. Негативні явища в тогочасному літературному процесі були очевидними. В. Поважна, аналізуючи розвиток української літературної критики у 80–90-х роках XIX ст., звертає увагу на те, що літературознавці часто-густо висловлювали невдоволення з «героїчних

поем, де діячі їдять галушки, п'ють топлене сало, додержують в розмовах етнографії і голосно регочуться, сп'янівши від горілки» [204, 228].

Однак хибним було б беззастережне звинувачення бурлеску та травестії у гальмуванні розвитку реалістичного мистецтва в Україні. Звичайно, надмірне захоплення одним стилем (як правило, пов'язане з певною літературною модою) завжди загрожує перерости в його примітивізацію. Однак не можна забувати й історичних заслуг бурлеску в розвитку української літератури як такої. Як уся новіша російська література виросла із «Шинелі» Гоголя, так українська – з «Енеїди» Котляревського. Зрештою, не такі страшні «гріхи» бурлеску й перед реалізмом. Має рацію Н. Калениченко, коли зазначає: «Сатира, її «низький штиль», звертання до життя, введення побутових елементів, зниження богів і святих прокладали дорогу реалізові,



зсередили підривали класицистичні традиції. Саме протиставлення абстрактним і непорушним цінностям класицизму земних, умисно вульгаризованих явищ побуту означало рішучу зміну свідомості, відношення до мистецтва і життя, переворот в умах письменника і читача... Бурлеск і травестія тут були єдиною можливістю ставити важливі злободенні питання, критикувати існуючий лад, висловлювати співчуття до народу» [113, 83]. Дослідниця наводить приклад Є. Гребінки, який від бурлеску в ранніх творах поступово, через романтичний етап у ліриці в 40-ві роки «переходить на позиції російської «натуральної школи», давши кілька характерних «фізіологічних нарисів» [113, 90].

А хіба у самого Франка немає бурлеску, травестії, сатири навіть у літературознавчих студіях, у яких він адаптує до суворих норм наукового стилю фразеологію, живу розмовну мову галицького селянина, згрубілі форми

лексики?! Франко геніально перекладає «на хлопський розум» найскладніші літературознавчі ідеї та теорії. На доказ – наведені вище відгуки про творчість Золя, від якої «занесло делікатні носи ситих буржуа «запахом люду»; або порівняння Каспровича з «простим мужиком у сіряку, у важких чоботях, з грубими руками, від яких відгонить сильним запахом землі, що його годує». Бурлеск і травестія – органічні складники й сатиричних творів І. Франка, які аж ніяк не дистанціюють, а, навпаки, наближають їхнього автора до реалістичної оцінки тодішньої дійсності (згадаймо хоча б його «Ботокудів»).

Як літературний критик Франко був надто витонченим цінителем мистецтва, аби засуджувати оригінальне використання елементів будь-якого напрямку, стилю, жанру, будь-яких прийомів і засобів художнього зображення, навіть якщо вони не претендували на статус радикальної новації. Письменника

дратували лише надуживання в літературі, які, як правило, свідчили про обмеженість творчого потенціалу митця.

Франко усвідомлював провідну роль літератури у формуванні духовного обличчя нації, у впливі на суспільні процеси, а тому ще болісніше й гостріше сприймав негативні тенденції у творчості «в минушем веке запоздалых» письменників: «Боязнь усього, що називається дійсністю і життям, боязнь глибшого зрозуміння його цілей й завдань – такі, можна сказати, головні, характеристичні риси цієї літератури, бідної, блідої, безплідної, позбавленої запалу й оригінальності» [253, т. 27, 44]. Представник культурно-історичної школи в літературознавстві, І. Франко сприймає твори мистецтва як «людські документи» («література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок того часу» [253, т. 26, 12]), а тому, на його переконання, письменники повинні

насамперед цікавитися не історичним минулим, а сучасним життям народу, його злободенними проблемами. Найсучаснішою та найзлободеннішою для Франка впродовж тривалого періоду була селянська тематика, тому його обурював «естетичний канон» тодішніх «керівних естетів»: «Якнайменше селян, а як уже селян, то принаймні «підчищених», які промовляли б так, щоб це не бентежило гімназійних учнів! Жодних «неестетичних» слів і жодних «неморальних» ситуацій! А крім цього, пиши і виставляй, що тобі до вподоби!» На думку письменника, «цей канон, на перший погляд, такий невинний і справедливий, при суворому застосуванні стає кодексом облуди і фальшування життєвої правди, тому носить у собі самім зародок неморальності, який може розвинути у цілковитий брак моральної основи...» [253, т.27, 52]

Хибні естетичні канони та моральні орієнтири спричинили кризові явища, наприклад, в українській драматургії, якій притаманні «склонність до мілкої моралізації і проповідництва, до малювання ідилічних сцен, підчищених солодкуватим сентименталізмом, страшенна дразливість на все «неестетичне», т. є. не підхоже під старосвітські, вузькопарафіянські погляди, на приличність, нехить до смілого аналізу і навіть до зображування явищ прикрих, вражаючих нерви ніжних пансіонерок» [253, т. 28, 283].

Франко дотепно вказує на недоліки у драмі М. Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю»: «Зрештою, люди села дещо більше загартовані, ніж у пана Кропивницького; вони ані сльозами так швидко не заливаються, ані не умирають так раптово, ні з того ні з сього, ані не божеволіють, ані не плавають в такому соусі вічної, хоча б і приперченої дотепами

сентиментальності, як Іван, Семен і Одарка. Основною хобою цієї сільської драми пана Кропивницького є те, що в ній ми не бачимо саме того, що становить головний зміст сільського життя, – щоденної праці цього люду. Ми бачимо цей люд тільки в святкові незвичайні моменти, і навіть не чуємо нічого про ті щоденні клопоти і журбу, з яких складається селянське життя. Тому й усі дійові особи цієї драми роблять враження чогось неприродного і відірваного від життя, якогось книжного народу або якоїсь етнографічної виставки, на якій парубки в святковому убранні на свій лад копіюють Шекспіра чи Шиллера» [253, т. 27, 229]. Як бачимо, Франко однаково негативно оцінює «святкове убрання» опереткових селян Кропивницького та «брудну і смердючу одержу» селян Золя. Обидві екстремі, в розумінні українського письменника, не здатні створити правдивий образ селянина з усіма його позитивними та

негативними рисами. Істину завжди потрібно шукати посередині. Очевидно, «золотою серединою» між крайнощами сентименталізму та натуралізму Франко вважав саме реалізм.

Головне завдання белетристів український письменник бачить у тому, щоб «бути дзеркалом часу, малювати чоловіка в його суспільному зв'язку і в тайниках його душі, давати сучасності й потомності те, що Золя називав «людськими документами» в найширшій значенні цього слова» [253, т. 34, 365]. І в цьому аспекті міметичний характер реалістичного мистецтва відкривав перед літератором необмежені можливості, такі ж широкі та багатопланові, як саме життя. Адже життя – це «неприривне движіння, неприривна зміна», і «задачаю іскуства єсть закласти тоє життя в незмінній, тривалій види і так представити його оку нашого духу...» [253, т. 26, 394] Отже, «сьогодні все, що тільки спостерігаємо в природі, в суспільстві, може

бути предметом поезії і передусім роману, який, розвиваючись, поглинає всі інші її види» [253, т. 28, 181].

Схоластичні ж естетичні канони тільки сковували творчу активність митця. «У нас єдиний кодекс естетичний – життя» [253, т. 26, 12], – переконував себе й сучасників Франко. Питання про взаємозв'язок літератури і життя Франко торкається й у статті «Поезія і її становисько в наших временах»: «Безперечна се річ, що життя во всіх своїх безчисленних появах і относинах єсть найвищим, ба навіть ісключним предметом поезії [253, т. 26, 393], – пише він. – Життя – то поезія, а поезія – то життя» [253, т. 26, 394].

Однак мімезис, принцип життєподібності та життєвідповідності – концептуальні основи і реалістичного, й натуралістичного мистецтва. Щоб літературна творчість не перетворювалася на протокольно-



статистичний опис, митець-реаліст, на переконання Франка, повинен пам'ятати, що поезія – це «копіювання життя в його розумних проявах, руководимого поетичною справедливістю» [253, т. 26, 397]. «Поетична справедливість» – поняття світоглядно-естетичне. Отже, аби поезія відповідала своєму покликанню, письменник повинен був оволодіти певним методом літературної праці, методом, який поєднав би в собі світоглядно-філософські, ідеологічні моменти з власне поетикальними. Для Франка у ранній період творчості, який співпадає з періодом становлення критичного реалізму в світовій літературі, таким методом став метод «наукового реалізму». Як справедливо зазначає Л. Скупейко, «сама по собі ідея творчого методу в літературі і її термінологізація («науковий реалізм») була новим кроком у розвитку теорії реалізму. Як логічне продовження вимоги науково-

аналітичного підходу у художньому зображенні суспільного життя вона теоретично обґрунтовувала розуміння літератури як ідеологічного фактора, як специфічного феномена суспільної свідомості поряд з такими формами ідеології, як соціологія, політика тощо» [228, 221]. В. Поважна, досліджуючи генезу понятійно-категоріальної парадигми реалістичного мистецтва, зазначає: «На початку 70-х років, зокрема, у працях Івана Білика, зустрічаємось із поняттям «розумний битопис», що за своїм змістовим наповненням було на той час синонімом реалізму, визначало реалістичний напрям в українській літературі. З кінця 70-х років усе частіше – «науковий реалізм» (вперше у статті І. Франка «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878). Цей термін заступив «інстинктивний реалізм» (ст. М. Драгоманова «Опізнаймося»...)» [204, 188].

Метод наукового реалізму, на думку Л. Скупейка, «ґрунтується на трьох основних засадах: на принципі історизму в зображенні й оцінці життєвих явищ; на вимозі науково-аналітичного підходу до зображуваної дійсності, зорієнтованого на «людський поступ»; на вичленуванні та обґрунтуванні нової проблеми ідеологічного змісту художньої творчості (суспільно-естетичного ідеалу) як однієї з найбільш істотних в реалістичній літературі» [228, 222].

Цікаво, що науковий реалізм має більше спільних концептуальних положень з натуралізмом, ніж власне з реалізмом. І в цьому полягає ще один парадокс Франкової творчості. Адже письменник усвідомлював недоліки та небезпеки, що приховує в собі натуралізм. Чому ж на певному етапі еволюції естетичної свідомості письменник шукає компромісу між реалістичним і натуралістичним мистецтвом?

Ймовірно, це пов'язано з обставинами утвердження реалізму та натуралізму в національній літературі. Бо коли у Франції, Росії натуралізм прийшов у літературу еволюційним шляхом унаслідок певної вичерпаності ідейно-естетичної програми реалізму з одного боку й абсолютизації деяких її концептуальних положень з іншого, то Україна радше належить до групи країн, у яких традиції реалістичного мистецтва не були такими сильними, і тому впровадження натуралістичного експерименту в їхніх національних літературах не було цілком органічним, мало дещо запозичений характер, а за своїм значенням і наслідками нагадувало революційний стрибок. До таких країн належать також Німеччина, США, Італія, Польща. Як слушно зауважила Т. Мотильова, «в країнах запізненого розвитку реалізму, в Німеччині й особливо в США, саме натуралісти пробивали дорогу реалістичній

правді у літературі, виявляючи наполегливість, долаючи інерцію патріархальщини, солодкавості, прикрашання, провінційної дріб'язковості» [178, 143-144]. На думку деяких науковців, Німеччина в кінці ХІХ століття була «країною варварства, рутини, європейським Китаєм» [272, 21]. Рутинністю української літератури не раз обурювався у критичних творах І. Франко. Тож потрібна була своєрідна стінопробивна зброя, котра б допомогла розбити «китайський мур» застарілих традицій, схоластичних догм, шаблонних схем, що відділяли на певному етапі й німецьку, й українську літератури від передових тенденцій у світовому літературному процесі. Якщо команда французьких письменників-натуралістів прибула на бойовище романтиків і реалістів в ар'єргарді останніх (за Стендалем, Бальзаком, Флобером), то німецькі, так само, як і Франко, йшли у перших рядах реалістів (щодо Франка

– то навіть не в ряді, бо й «ряду такого не було»), проводячи «психічну атаку» на позиції літературної критики, завойовуючи плацдарми для ар'єргарду реалістів, імпресіоністів, експресіоністів. І. Франко заявляв, що ніякі правила та обмеження для письменника не обов'язкові, крім правил доброго смаку, що «всякий твір буде добрий, крім вкучного та безхарактерного» [253, т. 30, 218]; що «характерний, пануючий оклик наших часів» – це «повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном» [253, т. 30, 217].

Отже, Франко «закладає протест» під мурами консерватизму та схоластики в українській літературі. Зрозуміло, що натуралізм здатний значно збільшити потужність вибухової сили цього протесту. Тому в літературознавчих суперечках письменник іноді захищає творчу манеру, притаманну більше натуралістичному, ніж

реалістичному мистецтву. В праці «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878) Франко із сарказмом дискутує з автором статті у «Правді»: «Чому «ультрареальні» фотографії дуже однобічні, дуже прозаїчні, буденні, черстві й тверді? Чого ж їм не стає, щоб стати «одкидами» та «дзеркалами» по смаку ч. автора? А ось чого: «пишного духу ідеалізму, фантазії, серця, пишного духу щирої поезії». Ось маємо віз і перевіз. Реалізм ч. автора куди круть, туди й верть, та й заїхав назад до старого ідеалізму і старої фантастики та сентиментальності. Що ж, сесі «пишні духи» вони й справді «витають» у нашій галицькій літературі, тільки ж не треба їх уважати якимись «новими прямуваннями». Вони – старе і зужите сміття і нікого тепер не заведуть наперед» [253, т. 26, 10].

Молодий Франко надто категоричний щодо можливості поєднання реалізму з ідеалізмом (не ідеалізуванням!). Як виявиться

згодом, із популяризатора *наукового реалізму* він і сам стане адептом *реалізму ідеального*. Однак і в зрілому віці, вже як авторитетний літератор, у статті «З останніх десятиліть ХІХ віку» (1901) Іван Франко, характеризуючи особливості українського літературного процесу, в позитивному контексті згадує про риси, які в деяких інших національних літературах викликали у нього якщо й не осуд, то принаймні несприйняття: «Молоді письменники не зупинялися перед ніякою драстичністю, перед зіпсуттям і неморальністю, а декому здавалось, що вони навіть залюбки малювали ті темні, патологічні сторони життя. Появилися в літературі якісь напівдикі ідіоти, цигани, жиди, жебраки, арештанти – і всюди спосіб малювання був однаковий, то значить, не шаблонний; усюди автори силкувались проникнути в глиб людини, оцінити ситуацію, в якій вона



знаходиться, зрозуміти мотиви її поступування.

Скільки крові напсували нашій публіці і нашим редакторам ті невинні, невеличкі проби реалістичного малювання життя!» [253, т. 41, 497].

Спільним для реалізму і натуралізму в концепції «наукового реалізму» була спрямованість на поєднання естетичного та наукового пізнання дійсності. За Д. Наливайком, «реалізм – це найбільш закінчене та послідовне художнє вираження епох, у духовному житті яких наука замінила міфологію та традицію» [183, 5]. Так само вважає Н. Калениченко: «Реалісти намагалися показати людське життя в його соціальній, конкретно-історичній зумовленості, а не у світлі міфологічних чи релігійних уявлень або абстрактно визначених естетичних правил, прагнули розкрити закономірності й

суперечності цього життя. Подальший розвиток наук, зокрема психології, історії та соціології, зумовлював і появу нових течій, напрямів, нових досягнень реалізму» [113, 38].

Сцієнтичні тенденції у літературно-критичній спадщині І. Франка витримані в дусі позитивістського раціоналізму. В статті «Лев Толстой» він критикує російського письменника за те, що той у «Війні і мирі» висловлює рішучий протест проти холодного розуму, «ставлячи на перше місце почуття і моральний бік людини». «Безперечно, – пише Франко, – що і з цими факторами наука мусить рахуватися; але ж вважати, що вони можуть замінити розумовий, випробуваний метод наукової праці, це недоречність, найкраще доведена «науковими» досягненнями самого Толстого» [253, т. 28, 234].

Франкове захоплення ідеєю перенесення методів точних наук у літературу особливо

характерне для раннього періоду його творчості, коли доводилося прокладати дорогу реалістичному мистецтву, популяризуючи в Україні філософію позитивізму й експериментальний метод Еміля Золя. Однак згодом український письменник почав відчувати вичерпаність методу «наукового реалізму», особливо в тому, що стосується власне науковості літератури. Коментуючи літературознавчі погляди С. Єфремова, Франко зазначає, що науковість інколи шкодить естетиці художнього твору: «Д[обродій] Єфремов, живучи, очевидно, в крузі ідей, вироблених у Росії ще Добролюбовим та Писарєвим, шукає в літературі поперед усього публіцистики, тенденції, студії певних хиб та подавання певних рецепт на їх лічення, тобто речей, які, по думці письменників молодшої генерації, – і не самих лише декадентів – властиво не належать до літератури, а творять

домену публіцистики, соціології, статистики та практичної політики» [253, т. 34, 364-365].

У статті «Старе й нове в сучасній українській літературі» до пережитків минулого Франко відносить «оте вічне говорення про аналіз життя, характерів, душ чи навіть економічних відносин, що буцімто має бути метою, навіть найвищою метою поетів-белетристів». На його думку, пора «дати собі спокій з тим надуживанням наукового терміна там, де йому зовсім не місце. Аналізує – то зн[ачить] розкладає явище на простіші елементи хімік, психолог, статистик, економіст, але не поет. Навпаки, поетова задача зовсім противна аналізу: з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір. Се синтез в найвищій розумінні сього слова» [253, т. 35, 110].

Звичайно, Франко не відмовлявся від пізнавальної функції мистецтва, але вважав, що попри аналітичне дослідження дійсності для письменника також важливо вміти синтезувати розрізнені факти-атоми, вміти виявляти в житті не лише окреме, а й загальне, цілісне, те, що утворює певний тип: «Діапазон його відчуттів мусить бути величезним так само, як і масштаби його зору; його очі мусять бути в деяких випадках мікроскопами, здатними помітити й відобразити найменші, для звичайних людей непомітні порухи, імпульси або гру кольорів, та водночас мусять збагнути велику кількість вражень і явищ, мусять помітити деякі сталі угруповання і закономірності там, де звичайно невправне око бачить тільки хаос» [253, т. 28, 181].

Типізація, що є, по суті, засобом фіксації тих самих «сталих угруповань і закономірностей» у художньому творі, – це одна з найважливіших ознак реалістичного

мистецтва, яка, до того ж, дозволяє відрізнити його від натуралізму. Д. Наливайко вважає, що «ґрунтується типізація на аналітичному узагальненні явищ життя, на зведенні їх шляхом аналізу до певного типу, тобто найбільш істотного та закономірного для даного ряду життєвих явищ, але обов'язково при цьому – істотно-закономірного, втіленого у формі індивідуального» [183, 77].

Поєднання реалізму та натуралізму в концепції «наукового реалізму» відбувалося також на основі спільного для обидвох напрямів тяжіння до соціальної проблематики.

Соціальна заангажованість Франкової творчості – явище абсолютно виправдане і з огляду на тенденції в тогочасному літературному процесі, і зі світоглядно-психологічної точки зору. М. Євшан вдало підмітив, що Франко колись вирішив «перти проти рожна, проти хвиль плисти, вести свою

лінію і працювати помімо всього, помімо безнадійности навіть. Праця, яку він робив сорок літ, була йому тачкою, до котрої він був прикований сумлінням хлопського сина. Міг від неї терпіти, упадати від її тягару, проклинати свою долю «раба», – але робив її до кінця» [91, 151].

Якщо позбутися упередження щодо популярної в радянські часи (аж до її вульгаризації) проблеми соціального походження митця, то доведеться визнати, що селянське походження Франка мало неабиякий вплив як на формування світогляду письменника, так і на характер його літературної творчості. «Яко син селянина, вигодований твердим мужицьким хлібом, я почував себе до обов'язку віддати працю свого життя тому простому народові» [253, т. 31, 309], – декларує Франко власний моральний імператив. Цей святий обов'язок примушував його «дбати про те, щоб відповісти потребам

хвилі і заспокоїти злобу дня» [253, т. 31, 308].  
Через це деякі дослідники дорікали Франкові за недостатню естетичну вишуканість його художніх творів: «Іван Франко один з найбільш освічених у нас людей, знався він на поезії сучасній європейській і античній, а сам був поетом не дуже чистого натхнення, не дуже високих верхів емоції, бо гнався все вперед в матеріальному просторі, проходив етапи думки, а цурався спочивку, котрий тільки й дає граціозні форми та екзотичні мрії...» [101, 459-460] М. Євшан, аналізуючи Франкову збірку «В поті чола», щодо цієї проблеми висловлюється дипломатичніше: «Автор, як бачимо, кладе натиск передовсім на документальність, що так скажу, своїх новел. Отже, на їх правдивість і на зміст, а не на літературний їх бік. І се, з точки погляду того реалізму, скажім навіть натуралізму, який він викладав, зовсім правильно. Йому більше важні ті пекучі квестії, які тут порушені, як їх



літературність. Люди, які простягають до нас руки з тих образків і просять о поміч, – отсе центр тих новел. Франко вповні досягає тут того, чого хоче: будить заінтересовання і співчуття до тих людей, що в поті чола працюють, відкриває нагу правду життя, його рани, недомагання, невблаганність» [91, 141].

Висновки щодо недостатньої естетичної вишуканості Франкової творчості не завжди були безпідставними. Відданість ідеї соціальної заангажованості літератури інколи спонукала Івана Франка до радикальних заяв, близьких за змістом до сумнозвісного ленінського принципу партійності літератури: «– Стійте, добродію, – відповідаю рівнодушно. – Література, стояча понад партіями, – се тільки ваш сон, се ваша фантазія, але на ділі такої літератури не було ніколи» [253, т. 26, 12]. Однак літературно-критична спадщина письменника, особливо в зрілий період його творчої діяльності, доводить і те, наскільки

серйозно ставився Франко до проблеми *художності* літературного твору. Наприклад, про російського письменника Успенського Франко пише: «Його теорія, що «цього під теперішню хвилю не потрібно», бо ж життя простого люду настирливо вимагає неприкрашеної правди, була, може, несвідомим виправданням недостатчі художності. Гоголь, Достоевський, Гаршин теж були письменники, що пристрасно шукали і глибоко заходили своїми думками, однак їхні ідеї і пристрасті виявилися не в нарисах і рефлексіях, а у величних, викінчених мистецьких творах». З огляду на це Франко пише про Успенського, що «він немов багата рудяна жила з численними зернами золота, але не мистецький золотий посуд» [253, т. 33, 373].

Підсвідомий потяг до естетизму – цілком природне явище для такої обдарованої творчої особистості, як Іван Франко. В листі до М. Павлика він пише: «...Чоловік навіть

естетиком готов стати, коли б не сидів у гною реалізму. Впрочім, я о собі того не можу сказати, бо в мені так, як в тім сорокатім чоловіці, – великий кусень естетика в печінках» [253, т. 48, 203].

Ідея корисності літературної творчості для Франка, як і для інших українських реалістів, асоціювалася не тільки із соціальною заангажованістю, а й з постановкою важливих питань національного розвитку.

Як стверджує Д. Наливайко, «національні особливості реалізму зумовлені насамперед... скорегованістю його художньої системи з тодішньою дійсністю, в тому числі й дійсністю тої чи іншої країни» (на відміну від романтизму, в якому важливіше значення має фольклор, народнопоетична пам'ять) [183, 83]. Зміну трактування «народного» в реалістичному мистецтві відзначає й Н. Калениченко: «...В романтизмі народне часто

розумілося як екзотичне, простонародне, тепер – як звичайне, середнє, і не лише селянське, а взагалі побутове, соціальне» [113, 140].

Для Франка скоригованість його художньої системи з тодішньою дійсністю виявляла злободенну необхідність вирішення національного питання, яке за своєю значущістю в Україні не поступалося соціальній проблематиці. Тому «народне» в українському реалізмі (як і в польському) все ще асоціюється і з фольклором, і з народнопоетичною пам'яттю, і з національним колоритом та екзотикою. Іван Франко вважає поняття «народність» і «національність» настільки взаємопов'язаними і природними для будь-якого письменника, що їх навіть не варто вважати «жодними провідними принципами, так як принципом не можна назвати спання, їдіння, дихання і т. п., хоч се також речі правдиві, природні і для чоловіка конечні» [253, т. 26, 14]. Зрештою, і

міжнаціональному інваріантові реалістичного мистецтва, на думку Д. Наливайка, притаманне те, що «реалістичний образ відображає риси національного характеру, певні біологічно-генетичні властивості, народні й історичні сутності буття» [183, 58].

Просвітницькі тенденції в українському реалізмі загалом і у творчості Франка зокрема, що підсилювалися позитивістським раціоналізмом і прагматичною спрямованістю на перетворювальний вплив мистецтва, підводили до усвідомлення того, що «сама ціль літератури – служити народові – вимагає, щоби вона була для нього зрозумілою» [253, т. 26, 14]. У зв'язку з цим використання живої розмовної мови в реалістичному творі виконувало подвійне функціональне навантаження: з одного боку, надавало йому національного колориту, з іншого – відкривало можливість популяризації та пропаганди

прогресивних ідей через літературу серед найширших верств населення.

Науковість реалізму, що його пропагував Франко, передбачала врахування й досягнень у галузі психології. «У посиленні психологічного аналізу в творах мистецтва неабияку роль відіграв розвиток психології, яка з другої половини ХІХ ст. перетворюється на самостійну науку, визначивши свій предмет і свої методи дослідження, зокрема експериментальні, для розкриття закономірностей психологічного життя» [113, 260], – вважає Н. Калениченко.

Еволюція українського, як і світового реалізму, відбувалася на шляху до поглиблення психологізму художньої творчості. Якщо ранній реалізм був «просвітницьким», «етнографічним», «соціологічним» чи «етичним», то реалізм кінця ХІХ – поч. ХХ ст. можна назвати

«психологічним». Поглиблення психологізму не тільки витісняло натуралістичну описовість з літератури, а й утверджувало у мистецтві імпресіоністичні тенденції, оскільки дослідження емоційно-настроєвої сфери людської життєдіяльності сприяло відкриттю сугестивних і медитативних механізмів, на яких базується техніка літератури вражень.

Від «наукового», «дидактичного» і «соціологічного» – до «психологічного» й «ідеального» реалізму еволюціонував і сам Франко. Письменник, очевидно, лукавив, коли писав у листі до Уляни Кравченко (близько 25 листопада 1883 р.): «Невже ж таки Ви гадаєте, що чоловік може так перейнятися «ідеями», що нічого чоловічого в нім не останеться? Але ж він тоді й не чоловік, а якийсь філософічний страхопуд! А при тім же, прошу пані, я й зовсім не ідеаліст, але, противно, тяжкий реаліст» [253, т. 48, 375]. І літературно-критична, і, тим більше, художня творчість

письменника переконливо доводять, що «ідеаліст» і «тяжкий реаліст» можуть поєднуватися в одній особі. Недаремно навіть у творі, який вважається чи не найнатуралістичнішим у доробку письменника, дослідники водночас убачають і «зародження методу «ідеального реалізму»: «...Модель злиття ідеального і реального змісту була закладена саме в повісті «На дні». Тому її й можна розглядати як зародження методу «ідеального реалізму», сформульованого І. Франком на початку 80-х років» [69, 228], – вважає Т. Гундорова. Термін-словосполучення «ідеальний реалізм», починаючи з 80-х років, Іван Франко все частіше вживає у позитивному контексті в літературно-критичних працях.

Взаємини між реалізмом та ідеалізмом складні й неоднозначні. А. Давид-Соважо, роздумуючи над тим, що істинніше: реалістичний твір чи ідеалістичний, робить



висновок, що для з'ясування цього питання «потрібно довести спочатку, що окреме істинніше, ніж загальне» [72, 314]. Літературознавець упевнений, що ідеалізм і реалізм «сповідують по суті одну і ту ж естетику»: «Ідеалізм, так само як і реалізм, використовує дійсність і черпає з неї пластичний матеріал, котрий відливається потім у форму своєї власної концепції. Різниця лише в тому, що дійсність становить лише одне з володінь ідеалізму, тоді як для реалізму вона становить єдине володіння, і він животіє там, як у колишній васальній провінції, не здатній унаслідок поділу існувати своїми власними засобами» [72, 326].

На початковому етапі становлення ідейно-естетичної концепції критичного реалізму ідеалізм очевидно перешкоджав тогочасним новаторським пошукам. В Україні вплив ідеалістичної естетики на розвиток літературного процесу особливо відчутним був

у Галичині, де ще 1883 року (час, коли в Європі реалізм усе відчутніше здає позиції натуралізові) М. Подолинський публікує програмну статтю «Реалізм в штуці», в якій засуджує реалістично-натуралістичну манеру письма як «естетичну єресь» [104, 41]. Порятунком від надуживання естетикою потворного у потоці «псевдореалістичних» (за його визначенням) творів Подолинський убачає в «реалізмі ідеальному» [105; 110, 111].

З розвитком літературного процесу виявилось, що в новому контексті (в умовах тотального домінування реалістичного напрямку в мистецтві) ідеї Подолинського вже не виглядають ретроградними, а сприймаються навіть як певне новаторство, відкривають реалізові нові перспективи для розвитку. Невипадково Франко теж стає адептом «ідеального реалізму».

Ідеалізм дарував реалістам надію на краще майбутнє, рятував їх від песимізму, фаталізму, занепадницьких настроїв, притаманних у кінці XIX – на початку XX ст. не тільки окремим течіям модерністського мистецтва, заснованим на «філософії страждання» Шопенгауера, але й тим представникам натуралізму, які, абсолютизуючи позитивістську тезу про всезагальний детермінізм, не бачили шляхів виходу особистості «поза межі можливого», поза фатальний вплив чинників «раси», «середовища» та «моменту». А. Давид-Соважо зазначає: «Песимізм становить природний наслідок реалізму [мається на увазі «байдужий реалізм», тобто натуралізм «мистецтва для мистецтва», – Р. Г.], тому що врешті-решт останній є виразником безладу в мистецтві, причина якого полягає часто у моральній розпусті» [72, 342]. Моральний імператив представників «дидактичного», чи «етичного

реалізму» – це ідеалістична віра в природну доброту людини, в те, що «іскрою божественного вогню, людського почуття» наділені навіть «істоти, котрі впали найнижче», як і в те, що прогрес – це шлях до відновлення в сучасному суспільстві основоположних засад світобудови – раціональності та справедливості. І. Франко в листі до М. Драгоманова пише: «Я у всім склонний далеко більше до оптимізму, до вишукування добрих сторін, ніж злих» [253, т. 48, 484]. Наскрізь просякнута ідеалізмом Франкова праця «Поза межами можливого», в якій автор закликає українців тягнутися до ідеалів, які, на перший погляд, здаються недосяжними: «Що такі ідеали можуть повставати, можуть запалювати серця широких кругів людей, вести тих людей до найбільших зусиль, до найтяжчих жертв, додавати їм сили в найстрашніших муках і терпіннях, се лежить, мабуть, у крові індоарійської раси і тільки її

одної; серед інших рас ми того явища не зустрічаємо» [253, т. 45, 284-285].

Власне бачення світоглядно-філософського базису для реалістичного мистецтва Іван Франко з'ясовує в листі до М. Бучинського (1881): «Коли поезія має вказувати ідеали, то, здається мені, повинен передовсім поет сам мати ті ідеали, перейнятися ними, бо тільки тоді твори його вийдуть гарячі, живі. А наші ідеали які? Думаю, що згодитесь з нами на то, що не шукати нам тих ідеалів в минувшості ні князівській, ні козацькій, а в будущині, до котрої одна тільки дорога: пізнання теперішньості і свідома, наукою прояснена праця над її поправою. Отсе наш програм [журналу «Світ», – Р. Г.], в такім дусі працюємо ми і бажаєм, щоб до того прямували й усі наші співробітники. Се, як бачите, заразом і філософічне, і практичне угрунтування реалізму літературного,

позитивізму та матеріалізму наукового а ідеалізму практичного» [253, т. 48, 281-282].

Отже, проблему генетико-типологічних особливостей реалізму повно й різнобічно висвітлено в теоретичних та історико-літературних працях Івана Франка. Така увага письменника до напрямку засвідчує його бажання, а точніше свідому установку на самоідентифікацію власного творчого методу як реалістичного. Сучасній франкознавчій науці не варто під тиском тимчасової літературної кон'юнктури відмовлятися від того факту, що саме реалізм у різних його модифікаціях (від *наукового* – до *ідеального*) став пріоритетним напрямом на рівні естетичної свідомості Івана Франка. Однак у художній творчості, якщо це справжнє мистецтво, а не ремісництво, роль диктатора бере на себе підсвідомість автора. Остання базується на всьому досвіді митця, і що цей досвід багатший – тим більший вибір засобів

вирішення конкретного творчого завдання. Естетичний досвід Франка – це його літературна ерудиція; це обізнаність не тільки з реалізмом, а й з усіма попередніми літературними напрямками, як і з тенденціями в сучасному йому літературному процесі. Тому немає жодних підстав штучно обмежувати естетичні горизонти письменника винятково рамками реалістичного мистецтва. У Франка є ряд творів чи й циклів, у яких домінують романтизм, натуралізм, навіть модернізм. До того ж завдяки синтезуючим можливостям індивідуального творчого методу Іван Франко гармонійно поєднував на рівні окремих творів реалізм з елементами інших літературних напрямів. Безперечно, це тільки збагачувало його власну палітру прийомів і засобів художнього зображення, урізноманітнювало індивідуальний стиль, сприяло пошукові нових шляхів і напрямів для розвитку літератури загалом і реалізму зокрема.

Надалі ми спробуємо з'ясувати, яким чином Франкова теоретична концепція реалізму втілювалася в його художній «практиці».

## **2.5. Реалізм у поезії Івана Франка**

Міф про всеосяжність і винятковість реалізму в творчості Івана Франка, який у радянський період щороку сотнями статей, монографій, дисертаційних досліджень підживлювала офіційна ідеологія, не зміг би відбутися як міф, якби не мав під собою хоч якоїсь реальної основи. Цим базисом для нього була, на наш погляд, свідомо установка Івана Франка на самовизначення власного творчого методу як реалістичного. Однак недоліком будь-якого міфу є те, що він ґрунтується лише на частині ретельно відібраної реальності. Інша частина правди полягає в тому, що,



незважаючи на свідомі декларації письменника про відданість реалістичному мистецтву, його художня творчість зафіксувала підсвідомі інтенції до здобутків ще й таких літературних напрямів, як романтизм, натуралізм, імпресіонізм, експресіонізм тощо. Суперечність між свідомою установкою на реалізм і підсвідомим прагненням розширювати власний арсенал прийомів і засобів художнього зображення поетикальними елементами інших напрямів стимулювала еволюцію естетичної свідомості Івана Франка, спонукала письменника до новаторських пошуків, заклала основу синтезуючої здатності його творчого методу. Тому, виокремлюючи у Франковій творчості ознаки реалістичного мистецтва, необхідно утримуватися від однозначних висновків і категоричних тверджень, пам'ятаючи, що реалізму (як і будь-якого іншого напрямку) в абсолютно «чистому» вигляді не існує не

тільки в І. Франка, а й узагалі в літературі. Навіть більше, художня значущість і естетична довершеність реалістичних творів залежать від того, наскільки органічно та гармонійно автор синтезує реалізм з елементами інших художніх систем. Отже, кажучи про реалізм у тому чи іншому творі, ми матимемо на увазі лише реалістичну домінанту в ньому.

Еволюція естетичної свідомості Івана Франка відбувалася не тільки в аспекті захоплення різними літературними напрямками, а й щодо усвідомлення розвитку власне реалістичної концепції; між цими рівнями існував тісний взаємозв'язок, що дає підстави стверджувати про залежність Франкового розуміння суті реалізму в різні періоди його життя і творчості від тенденцій у світовому й українському літературному процесі. Відповідно хронологічно-проблемний підхід до розгляду художніх творів Івана Франка відобразатиме почерговий вплив різних

напрямів літератури на численні модифікації реалістичної концепції письменника: від «наукового реалізму», в якому дослідники вбачають більше ознак натуралізму, ніж власне реалізму – до «ідеального реалізму», що межує з модернізмом.

Кожному літературному напрямові притаманна власна ієрархія жанрових пріоритетів. Класицизм віддає перевагу драмі, романтизм – ліриці, реалізм – епічним жанрам. Відповідно віднайти докази Франкової причетності до реалістичного напрямку в поезії значно складніше, ніж у прозі. Й усе ж окремі ліричні твори Франка, цикли і навіть збірки мають реалістичне забарвлення.

Апріорно складається враження, що це реалізм некрасовського типу (однакові теми й мотиви, жанри, навіть подекуди ті самі засоби художнього зображення). Академік О. І. Білецький, наприклад, називає цикли

«Галицьких образків» і «З жидівських мелодій» «фізіологічними нарисами» у віршах, які нерідко викликають думки про Некрасова [20, 450].

У Некрасова поезія позбавлена романтичного захоплення екзотикою, фантастикою, містикою, історичним минулим народу, надмірного суб'єктивізму, ідилічних описів, з одного боку, й натуралістичної одержимості біофізіологізмом і психопатологією – з іншого. Об'єктивність, правдивість і злободенність поетичних творів Некрасова, їхня соціальна заангажованість, певна публіцистична спрямованість, подекуди дидактичний зміст, звернення до проблем соціальних низів, позитивістська націленість на необхідну корисність творчої діяльності, – все це максимально наближає поетичну спадщину росіянина до міжнародного інваріанту реалістичного мистецтва. Зазначені риси реалізму містяться й у поезії Івана

Франка, щоправда, не так сконцентовано та не настільки цілісно, як у Некрасова: реалізм у Франка – це лише сегмент (нехай і дуже важливий) у структурі творчого методу; реалізм у Некрасова – це, власне, і є творчий метод. Спектр поетикальних інтересів Івана Франка ширший. У його ліричних творах дуже важко визначити межу між реалізмом та іншими літературними напрямками. Тоді як у Некрасова реалізм існує у *відносно* «чистому» вигляді.

Спільним для творчості обидвох поетів є звернення до теми страждання власного народу, співчуття до принижених і скривджених, викриття соціальної несправедливості та вад суспільного ладу. Саме горе та злидні, в яких перебувають їхні народи, диктують поетам «стару пісню», про яку Франко пише:

У хвилину задуми стає перед мною

Те сковане людське нужденне життє,

Стає могилов темною живою

І важким стогнанням серце моє рве.

[...]

Хоч радують душу знання та науки,

Та тяжко ж то бачить голодне дитя,

Чуть сотень стогнання і тисячів муки

Та пісню відвічну про горе життя [253, т.  
2, 278-279].

Франко, як і Некрасов, не міг байдуже слухати це «стогнання», що і в нас «піснею зветься». Не міг, бо й сам відчув на собі частину тої народної неволі та недолі, про яку писав у циклі «Скорбні пісні»:

Не радість їх родить, не втіха їх плодить,

Не гра пуста,

А в хвилях недолі, задуми тяжкої

Самі уста

Їх шепчуть, безсонний робітник заклятий

Склада їх – сум;

Моя-бо й народна неволя – то мати

Тих скорбних дум [253, т. 1, 40].

Ота недобра «мати-мачуха» – чужа й байдужа до «пісні сироти», що лине «із зраненої груди» поета, пісні, що її він збирав «Життя тернами йдучи/ І сльози тяжкі ллючи,/ В темі горя, недолі, нещастя темі» [253, т. 2, 448-449]. Але залишатися байдужим до страждань власного народу не може поет. Його сумна пісня, як і в некрасовській «Залізній дорозі», навіяна безрадісними картинами реальної дійсності, що зустрічаються повсюдно:

З голоду й нужди вмирає мужик,

Крадіж, рабунки, весь край – один крик.

Мати вбиває голодну дитину,

Батько кидає кохану родину,

В Росію, Молдавію тягнуть плачучії

На заробітки отарами люде...

[...]

Поле мужицьке в жидівські йде руки,

Школи мужицькі не сіють науки,

Але незгоду й ненависть народну;

Слово правдиве і думку природну

Травлять газети, хорти мов летючії,

Право, сумління потоптані всюди... [253,

т. 1, 101]

Реалістична література загалом стає  
важливою трибуною для оскарження



суспільно-політичних, соціально-економічних вад панівного ладу, і поезія переймає на себе цю тенденцію, внаслідок чого найпопулярнішим жанром у ній стає жанр громадянської лірики. Поетичний доробок Франка у цьому жанрі значний. Поети-реалісти з оперативністю журналістів реагують на актуальні проблеми дійсності, а їхні твори сповнюються публіцистичною пристрасністю, тенденційністю, риторикою, як-от у Франковому вірші «Галичино, думай о собі сама!»:

Розбурхались води, разлилися ріки

І ниви, і села руйнують навіки, –

У краї й куточка сухого нема –

Вже голод шириться й зараза тифозна, –

А з Відня газета зве офіційна:

Галичино, думай о собі сама! [253, т. 2,

Публіцистичністю й риторичністю, на переконання дослідників Франкової творчості, відзначається зокрема цикл «Думи пролетарія»: «Названий цикл розпочинається поезією «На суді», яка є розгорнутою риторичною фігурою. Вірш до деякої міри тут стає публіцистичним трактатом. Про це свідчить лексика: «Звалити наш суспільний лад»; «Паном в нім багач»; «...Тут з катедр, амвон ллесь темнота»; «...Прямо, чесно ми йдемо за правдою...» [205, 30]

Поезія стає інструментом критики панівного ладу. Франко так само пристрасно викриває недоліки суспільного ладу в Австрійській імперії, як Некрасов – у Російській:

Багно гнилеє між країв Європи,

Покрите цвіллю, зеленню густою!

Розсаднице недумства і застою,

О А[встріє]! Де ти поставиш стопи,

Повзе облуда, здирство, плач народу,

Цвіте бездушність, наче плісень з муру.

Ти тиснеш і кричиш: «Даю свободу!»

Дреш шкіру й мовиш: «Двигаю культуру!» [253, т. 1, 172-173]

Інколи усвідомлення реалій навколишньої дійсності навіює поетові відчуття безсилля та безпомічності, що межує з відчаєм. І це якось не в'яжеться із каменярьським характером Франка і його непримиренністю у ставленні до будь-яких проявів песимізму та занепадництва у літературі:

Найгірше я людей боявсь тоді

і обминав їх, мов болючу рану.

Тужний їх вираз, лица їх бліді

болять мене, коли на них погляну.

Я знав, в якій вони живуть біді,

та як же я до помочі їм стану?

Я знав, що пута їх міцні й тверді

і, не зламавши їх, я марно зв'яну [253, т.  
3, 25-26].

Але врешті-решт «здоровий дух позитивізму» захищає Франка від миттєвих розчарувань і зневіри, вказуючи напрями подальшої діяльності на ниві суспільно корисної праці, якою б нескінченною і обтяжливою вона не здавалася на перший погляд:

Ось поле ділання! В отсі хатини

я маю людськість, світло, мир нести!..

Ввижається в уяві стать дитини,

що море черпа ложкою. «Се ти, –

кричить нутро моє, – смішний герою,

сей океан кривд, горя, темноти

рад вичерпати ложкою дрібною!» [253, т.  
3, 24].

Оптимістична віра у майбутнє свого народу надихає поета на завзяту боротьбу за його соціальне та національне визволення. Волелюбні настрої, заклики до боротьби – лейтмотив циклу «Веснянки», у якому ознаки романтичного штурмерства поєднуються з позитивістською націленістю на корисність очікуваних від революційної та просвітницької діяльності результатів:

Гей, брати! В кого серце чистеє,

Руки сильнії, думка чесная, –

Прокидайтеся!

Встаньте, слухайте всемогущого

Поклику весни!

Сійте в головах думи вольнії,

В серцях жадобу братолюбія,

В грудях сміливість до великого

Бою за добро, щастя й волю всіх!

Сійте! На пухку, на живу ріллю

Впадуть сімена думки вашої! [253, т. 1,  
27]

Ця боротьба важка й небезпечна своїми наслідками для самого поета, який у реальному житті за неї не раз поплатився, хоч бажав лиш «...для скованих волі,/ Для скривджених кращої долі/ І рівного права для всіх...» [253,

т. 1, 43]. Незважаючи ні на що, Франко з упевненістю декларує:

Нехай і так! Я радо йду

На чесне, праве діло!

За нього радо в горі вмру

І аж до гробу додержу

Свій прапор ціло [253, т. 1, 41].

Василь Щурат дефініціює подібні твори Франка як «агітаційну поезію» і зазначає, що «не хибує їм гарних місцями поетичних картин і сили слова, та в цілості вони роблять вражінє риторики. При тім належить замітити, що своїми помислами вони сильно нагадують подібні поезії Фрейліграта, Мура, Гуда, Марії Конопницької і російської соціялістки Бардіни» [278, 174].

Соціальна заангажованість, звернення до злободенної проблематики, суспільно-

політична риторика, публіцистична спрямованість художніх творів і, як наслідок, певне послаблення їхньої естетичної вартості – характерна ознака тогочасного літературного процесу загалом і реалістичного мистецтва зокрема, адже:

Здавна чесна наша критика

Нарікає – і зовсім

Справедливо, – що політика

Нині в мізок встряла всім,

Що молодики свавільні

На естетику плюють,

Що писателі суспільні

Питання раз в раз кують... [253, т. 2, 330]

Звинувачення Франкової поезії у надмірній риторичності та прозаїчності були



непоодинокими в літературній критиці. Сам Франко зазначає, наприклад, що рецензент Г. Цеглинський ставився «взагалі дуже негативно до збірки ліричних поезій, що входили в склад книжечки «З вершин і низин», вбачаючи в них лише «римовану прозу і революційну тенденцію» [253, т. 2, 7].

На наш погляд, ці звинувачення викликані не так естетичними недоліками поетичної творчості Франка, як тим дискомфортом почуттям, що виникало в деяких літературознавців, заскочених зненацька нечуваним «блюзнірством», – внесенням елементів реалістично-натуралістичного напрямку в «свята святих» літератури – поезію. Ганна Попадинець небезпідставно вважає, що «у багатій жанрами, тематичними пластами й стильовими модернізаціями поетичній збірці Івана Франка «З вершин і низин» автологічне слово – постійний і впливовий елемент, який виконує

функцію урізноманітнення стилю, його демократизації й оновлення». Дослідниця наголошує, що в риторичних, романтизованих жанрах громадянського пафосу участь автологічного слова мінімальна, зате значна «у натуралістично-реалістичних образках і в тюремних сонетах», де воно «виступає будівельним матеріалом натуралістичних деталей і виконує певну жанротворчу функцію... Поет сміливо вводить у поетичну тканину «непоетичну лексику» – то політичну, економічну, то побутову. Багато слів такого типу завдяки Франкові в українську поезію увійшло вперше. Ці сміливі експерименти... активізують читацьку увагу й справляють естетичний ефект несподіванки, що є взагалі ознакою поетичного новаторства...» [205, 73]

Вибір засобів художнього зображення у поезії Франка зумовлений ідейно-тематичною спрямованістю його творів, свідомою установкою автора на епатуючий вплив

жорсткого стилю, автологічного письма, «безобразного» слова, естетики потворного (ці риси абсолютизовано в натуралізмі «Тюремних сонетів») на розніженого рафінованою ідеалістичною поезією читача. Тому-то *негативна* реакція консервативної критики радше *позитивно* характеризує Франкову здатність досягати заздалегідь поставленої мети. Неупереджена ж щодо особи автора критика і поготів ставала на захист його поезії. М. Зеров, наприклад, про «безобразове» слово і «прозаїзми», якими дорікали Франкові, писав: «Коли все це і проза, газетна стаття, переказана віршем, то чи не треба визнати, що емоція, доведена тут до найвищої t<sup>o</sup>, перетоплює цю «прозу» на щось не нижче і не слабше своїм впливом від сутої поезії» [101, 464]. А стосовно стилю збірки «З вершин і низин» уже в наш час дослідники Франкової творчості зазначають, що «реалістичні й натуралістичні тенденції найчіткіше

проявилися у ній у її «низинних» пластах, присвячених зображенню того, що діється «по місцях недолі й сліз», що «зображенню соціальних низів відповідають «низини» стилю, у які найповніше заангажоване автологічне слово» [205, 185] і що збіркою «З вершин і низин» Франко взагалі «спростував уявлення про «високий» стиль поезії і «низький», про стильову безодню між поезією і прозою. Він примусив обидва стильові тембри співпрацювати у згармонізованому різностиллі цієї епохальної збірки, в якій не лише є «огромні сонети», великі ідеї, а ще й «огромний» тезаурус» [205, 73].

Повертаючись до теми злободенності й соціальної заангажованості творів Каменяра, зазначмо, що однією з найактуальніших і найзлободенніших проблем сучасної Франкові української дійсності була проблема масової еміграції населення. Іван Франко, як і інші видатні українські письменники (В. Стефаник,

М. Павлик, Б. Лепкий), не міг не відгукнутися на цю трагедію власного народу, на те «руськеє горе», що розіллялось «геть по Європі і геть поза море» [253, т. 2, 267]. Франко присвятив цій темі окремий цикл «До Бразилії», поезії якого вражають глибиною трагізму та непідробного співчуття до знедолених земляків:

Коли почуєш, як в тиші нічній

Залізним шляхом стугонять вагони,

А в них гуде, шумить, пищить, мов рій,

Дитячий плач, жіночі скорбні стони,

Важке зітхання і гіркий проклін,

Тужливий спів, дівочії дисканти,

То не питай: Сей поїзд – відки він?

Кого везе? Куди? Кому вздогін?

Се – емігранти [253, т. 2, 265].

Франко закликає земляків не піддаватися пропаганді численних агентів, які обіцяють райське життя за межами Батьківщини. Водночас він усвідомлює, що Україна заслуговує на кращу долю; йому боляче і сумно дивитися на кривди і несправедливість, які панують повсюдно:

Та не тихне дума люта

Про кайдани і про пута,

Про сіпацтво та неволю

І про царську самоволю.

«Мамо, мамо, земле бідна,

Українська земле рідна,

Чим ти Бога прогнівила,

На ту ганьбу заслужила? ...» [253, т. 2,  
362-363]

Важливо наголосити, що для громадянської лірики Івана Франка характерні не тільки теми і мотиви, що стосуються соціальної проблематики, але й ті, що ставлять важливі питання національного розвитку, бо коли «поет в Росії більше, ніж поет», то поет в Україні – більше, ніж поет у Росії: в навколишній дійсності він бачить усі кривди й утиски щодо власного народу – і соціальні, й національні. Патріотичними мотивами сповнений зокрема цикл Франка «Україна». У вірші «Моя любов» поет підкреслює, що любов до Батьківщини і солідарність із трударями для нього рівноцінні та рівнозначущі:

І чи ж перечить ся любов

Тій другій а святій любові

До всіх, що ллють свій піт і кров,

До всіх, котрих гнетуть окуви?

Ні, хто не любить всіх братів,

Як сонце боже, всіх зарівно,

Той щиро полюбить не вмів

Тебе, кохана Вкраїно! [253, т. 1, 83]

Патріотична спрямованість громадянської лірики Івана Франка тісно переплітається з проблемою мови його художніх творів. Поет продовжує вже в реалістичному мистецтві традиції романтиків, які зверталися до живої народної мови у творах. Часто автор відмовляється від «декламації», як сказав би Василь Стефаник, – високого стилю та надмірної патетики у віршах на патріотичну тематику. На думку Г. Попадинець, «загальну тональність заниженості стилю» у вірші «Україна мовить» із циклу «Мій Ізмарагд» «зумовили і лексеми-просторіччя: «балакав», «цупко... подрався»,



«гола я і вбога», «плати скупю», «глупо», «наплюй!», «не вкрав». Це – антипатетика, заперечення патетики «патріотичних фраз» «патріотичної зграї», висміювання її пустомельства. Увесь арсенал автологічної лексики й поодиноких образних висловів підпорядкований ідеї вірша – любити Україну треба не словом, а ділом» [205, 122-123]. Використовуючи не тільки нормативні мовні засоби, а й жаргонізми, діалектизми, вульгаризми тощо, Франко досягає більшої реалістичності у відтворенні мови своїх персонажів, робить власні твори зрозумілими й доступними для широких верств населення. У поезії «Антошкові П. (Азь покой)», яка була відповіддю на яничарську статтю Антона Петрушевича «Тщетная работа сепаратистов», Франко влучно й дотепно характеризує потенціал і перспективи подальшого розвитку живої народної мови:

Хай та мова вбога в славнім роді,

Хай московська, польська, чеська краша

—

Поки служить Матері в пригоді,

То вона культурі не пропаща.

...

Бідні ми, як коні на припоні,

Збагатить нас труд на рідній ниві:

В діалекті чи хоч би в жаргоні

Будемо багаті і щасливі.

Діалект, а ми його надишем

Міццю духу і огнем любови

І нестертий слід його запишем

Самостійно між культурні мови [253, т. 3,

У передмові до збірки «З вершин і низин» Іван Франко пише: «...Я особисто переходив деякі такі ступні розвитку (а хто в Галичині не переходив їх в тім часі!), де панувало намагання притлумити почуття живої, чистої народної мови, котре змалку ще було у мене сильно розвите. На мені в міньятюрі повторилось те, що в великім розмірі бачимо на всій галицько-руській літературі: школа, граматики і спори язикові прибили і закаламутили чистоту народної мови» [253, т. 1, 20-21]. Тому і в поезіях своїх автор неодноразово критикує недоліки тогочасної системи освіти, за якої школярі – «...жертви тих шумних/ Систем виховання, що, мов павук неситий,/ Розіп'яли сіть свою над ними» [253, т. 2, 300-301]. У цій-таки передмові автор зазначає, що його двадцятилітня поетична творчість «подиктована щирим бажанням загального

добра і поступу, щирою любовою до рідного народу і рідного краю...» [253, т. 1, 21]

Непрямим доказом Франкової причетності до реалістичного напрямку є його спроба культивувати у поезії фрагментарний жанр образка. Представники реалістичного типу творчості зверталися до цього жанру як до найбільш адекватного способу перенесення в літературу «шматків життя» – картин реальної дійсності, не спотворених суб'єктивною волею автора. Ці картини тематично, жанрово та поетикально об'єднуються у Франка в цілі цикли («Галицькі образки», «Жидівські мелодії», «Тюремні сонети») з яскраво вираженим епічним забарвленням. У цілому зазначені цикли схарактеризувати як суто реалістичні важко. Завдяки новаторському підходові поета правдиві описи реальної дійсності в них задля посилення експресивного, епатуючого впливу на читача поєднуються з натуралістичним

побутописом і фактографізмом, що робить, скажімо, «Тюремні сонети» значно ближчими до натуралізму, ніж до реалізму; а сама манера поєднувати в одному циклі моментальні, настроєві фрагменти-враження, як у «Галицьких образках», – ознака імпресіоністичного мистецтва. Однак між цими протилежними полюсами творчого методу письменника міститься цілий ряд творів із виразно реалістичним забарвленням.

У «Галицьких образках» реалістичні описи виснажливої праці, злиденного становища знедолених містяться у поезіях «В шинку», «Максим Цюник», «Михайло», «Баба Митриха», «Галаган», «Гадки на межі», «Голод» тощо. Дослідники Франкової поезії відзначають, що «оповідна» поезія в колосальному творчому доробку І. Франка представлена досить панорамно. Вже назва циклу «Галицькі образки» сигналізує, що в ньому поет зображатиме різні сторони

«галицького биття». Новацією в жанровому плані були саме «образки» – короткі віршовані оповідання, об'єднані спільним задумом. Раніше вони друкувалися поодинокі. Характерно, що автор включив до циклу уривки з поем «Різуни», «Марійка» та «Нове життя». Прикметно також, що «образки» переходять у рефлексії-медитації – у «Гадки на межі» та «Гадки над мужицькою скибою» [205, 66-67]. «Рефлексії-медитації» у поезії Франка – це вже вплив новочасного імпресіоністичного мистецтва. Поет тонко відчував потенціал фрагментарного жанру щодо можливості синтезування на рівні окремого художнього твору описовості та психологізму, відображення і враження, об'єктивізму та суб'єктивізму, соціологізму й естетизму, зрештою, реалізму й імпресіонізму. Образок – це спосіб подати історію народу, його соціальну структурованість у розрізі. Для реалістів цей жанр відкривав шлях до

поглиблення пластичності в художній творчості, її типізації та драматизації; для імпресіоністів образок – це спосіб уникнути соліпсизму, це зв'язок з реальною дійсністю та збереження ознак об'єктивізму в мистецтві.

До жанру образка І. Франко звертався і в прозовій, і в поетичній творчості. У зв'язку з цим, на наш погляд, є більше підстав стверджувати про вплив прози на поезію, ніж навпаки. Ця особливість проявляється на рівні аналізу засобів художнього зображення в поезії Франка: характерною ознакою індивідуального стилю автора є використання автологічного письма (Г. Попадинець) або «необразного» слова (М. Коцюбинська). Г. Попадинець справедливо вважає, що «поетична «образковість», досягнута скупими, але промовистими засобами автологічного письма, – це теж новаторська заслуга І. Франка. Жанр «образка» з його просторовою окресленістю, часовою обмеженістю та

нахилом до статичної презентації одної чи кількох постатей разом із тлом виступає, як правило, у прозі. Франко із прози переніс цей жанр у свої поетичні цикли «Веснянки», «Галицькі образки», «По селах», «Спомини», в окремі «жмутки» «Зів'ялого листя». У них зображені поодинокі постаті з їх гіркими думами, підгірські «села невеселі», маленький хуторок, окрема хата, коршма з їх інтер'єром і мешканцями» [205, 187-188].

Злободенна соціальна тематика, що передається засобами автологізму, додає реалістичного забарвлення навіть нереалістичним творам і циклам. Скажімо, цикл Франкових «Веснянок», як уже зазначалося, бунтарською спрямованістю нагадує особистий «Sturm und Drang» поета в українській літературі. З романтичним напрямом цикл пов'язаний і активним використанням паралелізму (пейзажі у «Веснянках» втрачають риси описовості,



набуваючи лірично-емоційної специфіки) та фольклоризмів (сам жанр веснянки походить з усної народної творчості). Проте науковці слушно звертають увагу й на присутність елементів реалізму в окремих поезіях циклу. Ф. Пустова, наприклад, зазначає: «Складаючи свій цикл «Веснянки», І. Франко не відривався від гіркої сучасності, у деяких творах він береться за художнє освоєння нагальної й болючої проблеми: чиїми зусиллями і в який спосіб можна наблизити чи й досягти жаданої мети. Поет виступає в ролі пропагандиста свого естетичного ідеалу, вихователя свідомих громадських діячів» [210, 90]. «...Традиційний народнопісенний жанр веснянки, відомий у формах ігрової пісні або пейзажно-настроєвої, Франко позбавляє ідилічної аури, перевтілює в антиідилію, насичує реалістичними, підкреслено буденними дискомфортними деталями іронічної тональності з їх автологічною далеко не святково-веснянковою

лексикою типу «секвестатор», «податки», яка становить соціальні «пори ознаки». Візуальність, локальна заземленість Франкової літературної веснянки створює ефект жанру «образка», – вважає Г. Попадинець [205, 186].

Ефективність «необразних» мовних засобів у створенні, сказати б, образності образків – вражаюча. За допомогою автологічного письма автор не нав'язує реципієнтові готових образів, а запрошує його до співпраці за посередництвом асоціативного мислення у створенні уявних надбудов над власним значенням слів, що презентують собою в поетичному тексті реальність. Має рацію М. Коцюбинська кажучи, що «найпростіший, далекий від метафоричного стиль може виявитись і найвиразнішим і найпоетичнішим», а «відсутність» художніх засобів сама може стати художнім засобом», адже «поряд з «голосним» художнім утвердженням слова існує і стиль

«непомітний», де мовби зовсім не відчуваєш якихось художніх втручань у слово – тим часом зображуване постає перед тобою як жива об'єктивна реальність» [136, 106-107]. Прикладом майстерності Франка у створенні «необразними» й автологічними засобами вражаючих картин реальної дійсності можуть бути рядки поезії з циклу «Спомини» (сам цикл побудований за принципом фрагментарної ретроспекції):

В село ходив. Душа щемить і досі

від тих картин, що зустрічав я там...

При праці старші, діти, голі й босі,

без догляду надворі; по хатам

маленькі плачуть, бо у полі мати.

Там знов дідусь недужий в хаті сам,

все кашля й стогне, та води подати

нема кому – палкий жнив'яний час!

Скріпивши серце, я ввійшов до хати.

У хаті душно, чути вогкість, квас...

З усіх куточків бідність визирає [253, т. 3, 21-22].

Як бачимо, низька концентрація епітетів, метафор, порівнянь, інших «класичних» і «традиційних» засобів і прийомів художнього зображення парадоксальним чином посилює, а не послаблює глибину образності й емоційного впливу на читача цитованих рядків. А там, де тропи все ж використано («палкий жнив'яний час», «бідність визирає»), вони гармонійно «співпрацюють» з автологічним словом. На думку М. Коцюбинської, «для реалізму дуже характерні так звані «метонімічні» стилі – з тяжінням до «спокійного», необразного слова

без особливих метафоричних ефектів, але й тут образ-троп скромно і тихо робить свою роботу, настроюючи зображення, наближаючи його до нас» [136, 109].

Франкову майстерність у створенні найпростішими засобами складної мозаїчної картини галицького «битія» визнавали навіть критики, які неоднозначно ставилися до поетичного доробку автора. Василь Щурат, зокрема, зазначає: «До безперечно найкращих творів Франка належать его поезії і новелі, котрих змістом є картини з життя низших клас галицької суспільности, в першій мірі з життя галицького мужика, робітника і бідного пониженого, але в борбі з своєю долею завзятого жида. Останний – се-б то жид – знайшов у Франкови найліпшого доси знатока своєї душі, в котрій привикли бачити виключно гніздо хитрости і лукавства, обчисленого на легке, бездільне жите паразита. Ні – старається довести Франко – хитрости і

лукавства набрався жид в тяжкій школі житя;  
приневолюють его до сего пануючі відносини»  
[278, 175].

Посутньо, Щурат вказує на такі ознаки реалістичного мистецтва у поезії Франка, як типізація характерів і обставин, а також причинно-наслідковий зв'язок між поведінкою персонажів і середовищем, у якому вони перебувають.

Реалістичне зображення побуту, звичаїв, щоденних клопотів про хліб насущний у єврейській громаді зустрічаємо в циклі «Жидівські мелодії» («Сурка», «У цадика», «З любові», «По-людськи»). Зокрема у поезії «З любові» автор торкається типово реалістичної проблеми – впливу *об'єктивних* обставин (соціального становища) на *суб'єктивну* сферу інтимних стосунків між людьми:

З гешефту лиш, кажете, жениться жид,

А серця у нього немає...

А знаєте, кільки гешефт той не раз

Любві в собі й горя скриває?

Гешефт! А який то, спитайте, гешефт?

Що, всякими бідами битий,

Відмалку в тій думці ховається жид,

Щоб, хоч оженившись, пожити!

Сто раз не доїсть, не доп'є, не доспить.

І голод, і бійку приймає,

То й знає він добре, що в нужді такій

Любов, наче цвіт, ув'ядає.

Не бійтеся, вмє цінить він любов

І всю благодать її божу!

Та що, як землі під картоплю нема,

Куди його думать про рожу!.. [253, т. 1,  
227-228]

Так само, як у поезії ознаки реалізму важче віднайти, ніж у прозі, так і в інтимній ліриці їх значно складніше виявити, ніж у громадянській чи навіть у пейзажній. Це пов'язано насамперед із суб'єктивною, порівняно з іншими жанрами, наповненістю інтимної лірики. Та й за ідейно-тематичним спрямуванням інтимна поезія далека, як правило, від соціальної проблематики та публіцистичної риторики.

Надуживання суб'єктивізмом у поезії, надмірне захоплення естетичною вишуканістю, культ «чистої краси», принцип «мистецтва для мистецтва» у кінці ХІХ століття вважаються ознаками декадансу,



звинувачення у причетності до якого здатне образити гідність літератора-реаліста. На доказ – обурення-спростування із Франкового «Декадента»:

Який я декадент? Я син народа,

Що вгору йде, хоч був запертий в льох.

Мій поклик: праця, щастя і свобода,

Я є мужик, пролог, не епілог [253, т. 2, 186].

Франкові – селянському синові, «хлопоманові», радикалові, позитивістові та поступовцеві (за світоглядом) і, відповідно, реалістові у літературі; Франкові, який усвідомив, «...Що не Баярд, борець непоборимий,/ Не Дон-Жуан, усіх жіночих серць побідник,/ Героєм наших днів, а продуцент, робітник» [253, т. 1, 214]; зрештою, Франкові, який, як справжній «продуцент, робітник», навіть у поезії вважав за необхідне

використовувати, крім «різця Петрарки», ще й «молот каменярський», – якимось не личило зловживати поетичним «нектаром» чи відволікатися від суспільно корисної діяльності на такі «дрібниці», про які поет мовить хоч би у таких рядках:

І знов рефлексії! Та цур же їм!

Се панський спорт! Хай нервні білоручки

та пустопляси риються в своїм

нутрі, і всяку думку гірш онучки

розскубують, і всякий рух чуття

жвуть, мірять, важать! Не для нас сі  
штучки!

Ми, бра, плебеї, учтою життя

не мали ще коли пересититься,

гашиш та опій, сім'я забуття

протівне нам [253, т. 3, 13-14].

Франко раз і назавжди обрав «суспільну працю довгу, утяжливу», яка «одна лиш може заповнить без дива/ життя людини, бо вона одна/ всіх сил, всіх дум, чуття, стремлінь людини/ жадає, їх вичерпує до дна» [253, т. 3, 16].

Перед небезпекою надмірного захоплення романтичною манерою та ідеалізуванням Іван Франко застерігав і своїх літературних учнів. У листі до Уляни Кравченко він пише: «...Ви на ховзькій дорозі! Покиньте етери, і фалі, і соловіїв, і мотилів – усе те дрянъ, не варта Вашого пера, – глядіть на речі трохи реальніше, а то пісні Ваші швидко зовсім розплинуться в тони і перестануть бути зрозумілими для людей»

[253, т. 48, 402]. Подібні настанови критик дає Клементині Попович, зазначаючи стосовно окремих її творів, що вони «занадто сентиментальні і романтичні та й без життєвої правди»: «Чому Ви не берете собі предметів з того життя, котре бачите і знаєте, а тільки видумуєте щось таке, чого ані бачили, ані знати не можете?» [253, т. 48, 534], – запитує він. В іншому листі до поетеси Франко (цілком у дусі позитивізму) пояснює, в чому полягає справжнє покликання сучасної поезії: «Поезія в наших часах перестала бути забавкою неробів, а стала великим ділом, горожанською службою, вона повинна в найдосаднішій і найвищій формі висказувати найвищі змагання, сумніви, болі, розчарування і надії цілого віку, повинна одушевляти і провадити покоління, кристалізувати все, що в їх житті і мислях було найкращого й найліпшого, і переховувати на науку і скріплення потомності» [253, т. 48, 406]. Схожі

думки, пов'язані з концептуальною позицією письменника щодо завдань сучасної літератури, висловлено в статті «Поезія ХІХ віку і її головні представники»: «Коли давніше поезія вважалася гарною забавкою або щонайбільше средством поправи, уморальнення і естетичного шліфування людей, то в ХІХ віці вона стала найвищим, найзагальнішим виразом і дзеркалом життя національного, пропагаторкою великих ідей політичних, суспільних, релігійних. Великі поети ХІХ віку стаються духовними провідниками народів, витискають печать свого духу на цілих поколіннях...» [253, т. 31, 502]

Зважаючи на подібні Франкові декларації (у щирості яких немає жодних підстав сумніватися), цілком природною видається реакція літературної критики на ідейно-тематичну та поетикальну «атиповість» Франкової збірки «Зів'яле листя». Звичайно,

мова не йде про спрощений підхід панівного в радянський період вульгарного соціологізму, якому легко вдалося проголосити «Зів'яле листя» реалістичною збіркою, щоправда, з певними застереженнями щодо її жанрової специфіки. Мова йде про пошуки об'єктивних відповідей на питання про художні особливості ліричної драми І. Франка. Наслідком цих пошуків, які розпочалися ще за життя поета, були звинувачення (возвеличення) збірки через її декадентську спрямованість. Василь Щурат, наприклад, коментуючи Франкові намагання виправдати надмір песимізму в «Зів'ялому листі» (поет запевняв, що це горе таке, як віспа, котру лікують «вщиплюванням віспи»), зазначає: «...Скоро яка штука має мати будучність, то хиба штука нереалістична в тіснім значіню слова, немістична і неестетизуюча. Се буде та штука, що поставить собі завдачею: підносити, скріпляти і ублагороднювати чоловіка.

А тепер питаю: чи сповнить ту демократичну завдачу поезія пессимізму, поезія зівялого листя? Може, але хиба лиш тоді, коли вщиплюванем пессимізму вдасться уздоровити хоч одного пессиміста так як вісповатого вщиплюванем віспи. Та чи вдасться?...» [278, 202]

Труднощі у визначенні ідейно-естетичних особливостей ліричної драми І. Франка пов'язані з необхідністю враховувати неоднозначне ставленням реалістів до ролі суб'єктивізму та фантазії в літературі. Симптоматичними в цьому аспекті є творчі поради Івана Франка Уляні Кравченко. В листі від 14 листопада 1883 р. письменник указує на недоліки в її творчості: «Діло в тім, що до написання доброї повісті треба не тільки сили чуття, але також сильної і ясної фантазії, котра би все, що там описується, докладно представляла авторові перед очі, треба ще й тої сили, котра би раз представлений образ так

довго держала ясним і виразним перед очима фантазії, поки перо не зможе його описати, – треба того, що називається «наглядністю», «пластикою», – а у Вас того нема» [253, т. 48, 369]. Франко переконує письменницю, що найголовніше для творчої діяльності знання – «знання серця людського: бо хто вміє своїми, хоч і не складними щодо форми віршами глибоко потрясти серце другого чоловіка, той мусить – свідомо чи інстинктивно – знати дорогу до серця» [253, т. 48, 369]. Ці «поученія» нагадують афоризм Адама Міцкевича із балади «Романтичність»: «Май серце і потрап в серце!» Мабуть, неабияким мало бути здивування Уляни Кравченко (вона ж намагалася ретельно виконувати вказівки авторитетного літератора), коли вже через півроку (9 травня 1884 р.) в іншому листі Франко картає її за діаметрально протилежні хиби, звертаючи увагу на необхідність «ограничувати крила своєї фантазії, глядіти



поетично на речі близькі, видобувати поезію з дійсності», що зробить Уляну Кравченко «поеткою більше реалістичною», ніж досі могла показатися [253, т. 48, 433]. Однак суперечність у цих двох протилежних, на перший погляд, тезах позірна. «Ограничувати крила своєї фантазії» – не означає усунути фантазію як важливий чинник творчого процесу чи як необхідну умову образної рецепції; «видобувати поезію з дійсності» – не означає відмовитися від бажання «глибоко потрясти серце другого чоловіка». Власне, творчість самого Франка доводить, що аби «глибоко потрясти» – якраз і потрібно «видобувати з дійсності». Як слушно зауважила М. Коцюбинська, «коли думка не може зачепитися за жоден свій, пережитий образ, тоді деклараціям поета не віриш, вони неживі» [136, 122].

Сам Франко підкреслював, що його найвище бажання «як писателя і поета» – щоб

його «слово було ясне і щоби в ньому, як в дзеркалі, виднілося людське, широлюдське лице» [253, т. 2, 181]. Поет шукав компромісу між об'єктивізмом і суб'єктивізмом, фантазією та реальністю навіть у делікатному жанрі інтимної лірики. В «Передньому слові до другого видання» збірки «Зів'яле листя» він називає її «збіркою ліричних пісень, найсуб'єктивніших із усіх, які появилися у нас від часу автобіографічних поезій Шевченка, та при тім найбільш об'єктивних у способі малювання складного людського чуття» [253, т. 2, 120]. А малювати «складне людське чуття» об'єктивно – це теж реалізм.

Звичайно, як би поет не протестував проти несправедливого, на його погляд, приписування віршам збірки декадентського характеру, як би він не сподівався, «що й теперішнє покоління знайде в них не одно таке, що відгукнеться в його душі зовсім не песимістичними тонами» [253, т. 2, 120-121],

все ж «ніде правди діти»: до декадансу його лірична драма стоїть значно ближче, ніж до реалізму. Сучасні дослідники Франкової творчості віднаходять лише *елементи* реалізму в цій наймодернішій збірці поета. Г. Попадинець у зв'язку з цим цілком доказово стверджує: «Предметність зображення й реалістична локалізація зумовлюють посилення автологічності, спрямованої на наведення відповідної різкості в оптиці зображення. Інтер'єр «покоїку» коханої, його вікон з «вазонками», створений номінативними реченнями, засобами автологічного слова, урбаністичні пейзажі, образ зимового сонячного полудня, у «видимості» якого особливо чіткими стають контури зображуваного світу, – це блискучі поетичні досягнення автора інтимної лірики. Розмовні інтонації, характерні для «Зів'ялого листя», слугують переходу ліричного героя з котурнів на твердий ґрунт осмислення

скомплікованих явищ психологічного й філософського характеру» [205, 118-119].

Франкову майстерність у використанні автологічних засобів та «необразного» слова дослідники відзначають і в інших збірках поета («Мій Ізмарагд», «Із днів журби», «Semper tūo»), підкреслюючи, що в них, як і в «Зів'ялому листі», «там, де медитація ліричного героя надто суб'єктивна, коли він вслухається у свій біль і щем, проймається настроєм мудрої резигнації, густота тропів збільшується. А коли у струмені його свідомості чи підсвідомості виринають картини-видіння навколишньої дійсності, щільність тропів послаблюється, поступаючись засобам автологічної поетики» [205, 186].

Важливо відзначити, що у збірці «Мій Ізмарагд» особливо відчутно проявилася поетика однієї з течій реалістичного напрямку – просвітницького реалізму. Про це свідчать

раціоналізм, прагматизм, філософська глибина, інтелектуалізм уміщених у збірці поезій, їхня дидактична та морально-етична спрямованість. Усе це поєднувалося з гострою критикою моральних і соціальних вад людини і суспільства:

Коли побачиш грішних і неробів,

Що в розкошах живуть і в марнотратстві

Людською кривдою та самохвальством,

То не ревнуй на божу справедливість,

Бо знай, що, вичерпавши все се,

Що їм життя такеє дати може,

Вони банкрутами і жебраками

Опиняться в великім царстві духу [253, т. 3, 193].

Або:

Хто лиш квітки в житті збира,

Чий дух до земного прилип,  
Того напавши вхопить смерть,  
Як повінь сонне село.

Хто лиш квітки в житті збира,  
Чий дух до земного прилип,  
Той смерті попаде у власть,  
Не осягнувши, що бажав [253, т. 2, 198].

Сам автор у передмові до збірки писав:  
«В поетичній формі я бажав подати сучасному  
руському читачеві ряд оповідань, притч,  
рефлексій і інших проявів чуття та фантазії,  
котрих теми черпані з різних джерел,  
домашніх і чужих, східних і західних, та котрі,  
проте, в'язались би в одну органічну цілість не  
якоюсь одною тенденцією, не одною догмою  
релігійною чи естетичною, а тільки спільним  
діапазоном морального чуття і темпераменту,

через який пройшли, поки вилилися в ту форму» [253, т. 2, 179]. Франко вважає, що вміщені у збірці вірші виплили з його морального чуття і що «правдива поезія мусить бути завжди моральною» [253, т. 2, 180]. Відтак морально-етична тематика домінує у віршах Франкових циклів «Притчі», «Строфи». Прикладом дидактизму та просвітницької тенденції у Франковій поезії може бути уривок із «Паренетікона»:

Не високо мудруй,

Але твердо держись,

А хто правду лама,

З тим ти сміло борись!

Не бажай ти умом

Понад світом кружить;

А скоріш завізьмись

В світі праведно жить [253, т. 2, 195].

Або із «Строф»:

Добру науку приймай,

Хоч її і від простого чуєш;

Злої ж на ум не бери,

Хоч би й святий говорив [253, т. 2, 200].

У цитованій вище передмові до збірки «Мій Ізмарагд» Франко зазначає, що поміщені в збірці вірші – «правдиві Schmerzenskinder» [діти страждання, – Р. Г.], оскільки написані вони під час загострення хвороби «в темній кімнаті, з зажмуреними, болючими очима», а відтак висловлює таке сподівання: «Може, сей мій фізичний і духовний стан відбився й на фізіономії сеї книжки. В хоробі чоловік потребує, щоби з ним обходилися м'яко, лагідно, та й сам робиться м'яким, та лагідним, та толерантним. Його обхапує глибоке, ніжне чуття, бажання любити, дякувати когось,



тулитися до когось з довір'ям, як дитина до батька» [253, т. 2, 179-180]. Можливо, це «ніжне чуття» й надихнуло поета написати вірш, у якому викладено типово реалістичне бачення суті людської особистості (у реалістів відсутнє біофізіологічне тлумачення людини, як у натуралістів, чи максималізм в абсолютизації позитивних і негативних рис людської особистості, як у романтиків):

Нема чоловіка, в котрого

Не було б добра, окрім злого,

В котрого, крім гнилі й зопсуття,

Не було б в душі щось цілого.

Вівця не здичіє ніколи,

А вовк освоїться не може,

Бо рід його дикий від віку;

Не те в твоїм серці, небоже.

Хоч в пугах законів природи

Воно волю вольную має:

Захоче, то робиться добрим,

Захоче, на зле намагає [253, т. 3, 193].

У ліриці Івана Франка відобразилися ті варіанти реалізму, які мали вплив на еволюцію естетичної свідомості поета, як і ті, що були цією еволюцією породжені. Якщо в «Тюремних сонетах» очевидними є ознаки «наукового реалізму», який має більше спільного з натуралістичним напрямом, ніж власне з реалізмом, то в інших віршах і циклах, особливо зрілого періоду Франкової творчості, виявляємо риси «ідеального реалізму». Останній легко вгадується у так званій «агітаційній поезії» Івана Франка. Для

прикладу – характерний уривок вірша  
«Товаришам із тюрми»:

Через хвилі нещастя і неволі,  
Мимо бур, пересудів, обмов,  
Попливе до країни святої,  
Де братерство, і згода, й любов.

...

Се ж остатня війна! Се до бою  
Чоловіцтво зі звірством стає,  
Се поборює воля неволю,  
«Царство боже» на землю зійде.

...

Не від бога те царство нам спаде,

Не святі його з неба знесуть,

Але власний наш розум посяде,

Сильна воля і спільний наш труд [253, т. 3, 335-336].

Окрім яскраво виражених ознак штурмерства, які вказують на ідейно-тематичну спорідненість аналізованої поезії з романтичним напрямом, у ній містяться також риси «ідеального реалізму»: власне *ідеального*, бо поет вірить у позитивний ідеал (нехай і утопічний) – «святую країну», в якій панують братерство, згода і любов і яка асоціюється з «Царством Божим» на землі; і таки *реалізму*, бо «свята країна» не в недосяжних небесних сферах, а в реальній земній праці, у розумовій діяльності та вольових зусиллях звичайних людей. Такий приземлений ідеал «Царства Божого» характерний для світоглядно-філософської системи позитивізму, в якій, на відміну від суб'єктивного ідеалізму,

центральною онтологічною категорією стає не божественне начало, а ідея *прогресу*. Останнє поняття у позитивістів зберігає значеннєвий відтінок сакральності, ідеальності. Прихильники цієї філософії «у поті чола» працюють над будівництвом нового, власного «храму людських змагань, праць і трудів». Дорогу до храму шукає і Франко:

До моря сліз, під тиском пересудів

Пролитих, і моя вплила краплина;

До храму людських змагань, праць і трудів,

Чень, і моя доложиться цеглина.

А як мільйонів куплений сльозами

День світла, щастя й волі засвітає,

То, чень, в новім, великім людськім храмі

Хтось добрим словом і мене згадає [253, т. 1, 41].

Противагою до високолетності «ідеального реалізму» в творчості І. Франка на рівні концептуальному був «науковий реалізм»; на рівні поетикальному письменник добувався «низин» стилю, вдало використовуючи в поезії елементи бурлеску, травестії, сатири. Навмисно знижуючи стиль поезії, вдаючись до згрубілих лексичних форм, просторіч, побутовізмів, автор вносить епічний елемент у лірику, реалістично відтворює народну мову, а з нею – народну точку зору на життя, на мораль, на суть людської особистості. Елементи гумору і сатири, бурлеску, травестії дають можливість ставити важливі злободенні питання, критикувати хиби та недоліки реальної дійсності, як-от у циклі «Із злоби дня. Із тридцятиліття 1878–1907» і зокрема у віршах «Дума про Меледикта Плосколоба», «Дума про Наума Безумовича»,

«Воронізація», «Дрогобицька філантропія», «О. Лунатикові» тощо. Однак важливо відзначити, що реалістичний характер сатиричних творів І. Франка пов'язаний з тим, що навіть у цьому жанрі автор орієнтується на певний позитивний ідеал, а не захоплюється *критикою заради критики*. А. Скоць підмітив цю рису Франкової творчості, аналізуючи сатиричну епопею «Ботокуди»: «Сатири властива передусім викривальна, заперечна функція. Висміюючи потворні явища в житті, сатирик трактує їх як соціально шкідливі. Але сатира не є запереченням задля заперечення. Утвердження позитивного ідеалу тут відбувається опосередковано, між рядками, в підтексті. В «Ботокудах» позитивний ідеал домислюється не тільки поза текстом, він є у тексті й виражається в образі нової революційної сили, названої «новим плем'ям», «сміливим і войовничим»...» [225, 30]

Отже, трирівневий аналіз поетичної спадщини Івана Франка доводить присутність у ній елементів реалізму:

1) на рівні ідейно-тематичному (демократизація тематики творів, постановка важливих соціальних, національних, морально-етичних проблем суспільного життя, критика навколишньої дійсності);

2) на жанровому рівні (культивування жанру громадянської лірики, експериментування у поетичній творчості з жанром образка, внесення в лірику епічних, публіцистичних елементів, звернення до сатири);

3) на рівні засобів художнього зображення (використання елементів живої народної мови з уживанням не лише нормативних лексичних засобів, а й діалектизмів, вульгаризмів, жаргонізмів; звернення до тезаурусу представників різного



роду діяльності, професій, соціальних прошарків; максимальна реалізація в художній творчості ідентифікаційної функції мови; адаптування в поезії так званих «необразних» слів і автологізмів).

Ще більше доказів причетності Івана Франка до реалістичного напрямку літератури зафіксовано в його прозовій творчості.

## **2.6. Поетика реалізму у Франковій прозі**

Елементи реалізму проявилися вже в одному з ранніх прозових творів І. Франка – «документі молодечого романтизму» повісті «Петрії і Довбущуки». Про втілення реалістичного принципу соціальної типізації у повісті пише автор у «Postscriptum'і» до

другого видання твору: «В повісті виступають особи з різних суспільних верств, від найвищих до найнижчих, виступає і князь, і священник, і економ, і міщанин, і селяни, багатші і бідніші, виступає також досить виразно обрисованих кілька типів жидів. Усе те було тоді новиною в галицько-руськiм письменствi і не перестало бути новиною й тепер» [253, т. 22, 487]. У вступі до цього ж видання Франко зазначає, що при написанні «Петриїв і Довбущуків» він значною мірою перебував «під впливом лектури польських романтиків», які «в своїх оповіданнях дуже часто оброблювали в напівромантичній, а напівреалістичній дусі українські теми» [253, т. 22, 328-329]. Можливо, саме у своїх літературних учителів Франко знаходив зразки органічного поєднання романтизму з елементами реалізму. А те, що у Франка такі синтезовані сполуки зустрічаються, неодноразово відзначали дослідники його

творчості (О. Огоновський, Л. Луців, І. Стебун та інші). О. Огоновський, зокрема, зазначає: «А все ж в життю екстреми стикаються між собою. Так і Франко з крайнього романтика став реалістом. Ще того ж року, коли написав більшу половину повісті «Петрії і Довбущуки», надруковано в «Дністрянци» його оповідання «Два приятелі» і «Лесишина челядь», а в 1877 р. поміщено в «Друзі» три картини з життя підгірського народу п. з. «Борислав» [192, 980]. На думку науковця, «Лесишину челядь» зобразив автор в напрямі реальнім з закраскою романтичною» [192, 1024].

Як натяк на Франкову готовність перейти від романтичної манери, що проявилася у «Петріях і Довбущуках», до «серйознішої» літератури можна тлумачити кінцівку першого видання повісті:

«Тут уривається моя повість. Но вона тут не кінчиться. Що досі, то був лиш пролог до властивої повісті, лиш казка перед історією, лиш пригравка до пісні. Історія ділання і пожертвування – то, може, не так романтична, но остільки інтересніша і поучительніша від історії страдання, оскільки тяжче життя жиється, як казка кажеться» [253, т. 14, 244].

Властиво, повість про те, як «життя жиється», а не «як казка кажеться», Іван Франко продовжує у подальших своїх творах – «Вугляр», «Лесишина челядь», «Два приятелі». Ці твори належать уже до *реалістичного типу творчості*, хоча власне до *реалістичного напрямку* їх зачислити важко. У «Вуглярі» чітко окреслені елементи натуралізму; «Лесишина челядь» позначена рисами імпресіоністичного мистецтва. Однак загальний реалістичний дух цих творів полягає у бажанні автора правдиво відображати реалії справжнього життя представників різних суспільних верств. Ця

особливість Франкової творчості особливо виразно проступає у циклі бориславських оповідань.

Деякі науковці вважають, що формування реалізму як напряму пов'язане з відображенням процесу зародження капіталістичних відносин у суспільстві [258, 50]. Н. Л. Калениченко у зв'язку з цим зазначає: «В другій половині ХІХ ст. в західноєвропейській і російській літературах посилюється увага до робітничої тематики, революційної боротьби робітничого класу («Пастка» і «Вуглекопи» Е. Золя, «Ткачі» Г. Гауптмана, «Молох» О. Купріна, «Горноробочі», «Глумови» Ф. Решетнікова, «Розорення» Гл. Успенського). Це не минає й українську літературу: робітнича тема входить у твори Нечуя-Левицького, Грінченка, Чернявського, Франка» [113, 214].

Намір узятися до «студій – не так поетичних, як більше соціальних» декларує Іван Франко у «Вступному слові» до бориславського циклу. Поле для таких студій письменник обрав не випадково:

«Сли де у нас, то певно в Бориславі найсильніше заступлена класа робітницька – а нужда, трата сил і здоров'я, зледащіння тих людей під взглядом моральним – найгрізніше і найголосніше віщують, що може статися з наших хліборобів в протягу яких-де двох десятків літ, коли недостача поля, хліба і грошей, коли наслідки всіляких хиб теперішнього суспільного устрою змусять їх іти на роботу фабричну, продавати своє здоров'я і свою силу на нужденне пропитання. А що саме тепер найбільше до того йде не лиш на заході Європи, але й у нашій стороні, показує щоденний досвід, – показує щораз то більша маса робучих рук, які тиснуться з

наших сіл до всіх фабричних заводів» [253, т. 14, 275].

Цикл бориславських оповідань – етапне явище у творчості Івана Франка, а відтак і всієї української літератури, бо, по-перше, в ньому зафіксовано чітку «предиленцію» автора до реалістично-натуралістичної манери; і, по-друге, ці твори стали початковими сторінками величезної Франкової епопеї про галицьке життя у його соціальному зрізі. Над створенням широкої панорами життя бориславських робітників письменник працював упродовж усього життя. Вже на схилі літ, 1910 року, в «Передньому слові до збірки «Батьківщина» і інші оповідання» письменник зазначає:

«Ще в початку 1877 р., працюючи над рядом «Бориславських оповідань», я почув, що думка представити побут бориславських робітників та підприємців у ряді оповідань

розширяється в тім напрямі, щоб у більших або менших оповіданнях змалювати побут Галицької Русі в різних околицях, у різних суспільних верствах та родах занять. Мали се бути «Галицькі образки», в яких би обік етнографічного та побутового матеріалу виступали також певні психологічні проблеми. Матеріалом до них могли служити поперед усього мої власні спомини та спостереження, а почасти також оповідання інших людей» [253, т. 38, 484].

Фрагментарні, сказати б, «шматки мистецтва» про реалії побуту і праці начебто випадково вихоплених з натовпу заробітчан та їхніх роботодавців поступово склалися в єдине, мозаїчно виконане полотно. М. Ткачук слушно зазначає, що «Франка можна назвати Бальзаком галицького життя, настільки добре знається він на деталях життя верств і прошарків населення, цінах на землю і нафту, економічних відносинах і порядках у краї...



Франко, як і Бальзак, створив образи, що переходять з твору в твір. Це не тільки робітники Іван Півторак, Матій та ін., але й підприємці, орендарі... Він змодельював власну «людську комедію», власну естетичну концепцію дійсності» [246, 43].

Намір створити «соціальні студії» виник з позитивістської тези про сцієнтизм у мистецтві, згідно з якою естетичне та наукове пізнання дійсності повинні доповнювати одне одного. Стосовно необхідності «соціальних студій» І. Франко писав, що, «тільки маючи такий образ суспільності в різних її верствах та моментах, ми будемо могли подумати про синтез, про ширші заокруглені образи» [253, т. 33, 399].

У бориславських оповіданнях на основі філософії позитивізму настільки тісно переплелися риси реалізму та натуралізму, що практично неможливо визначити домінанту як

на рівні окремих творів, так і циклу в цілому. Однак не тільки ці два напрями впливали на поетику бориславських оповідань. У деяких творах відчуваємо ще відлуння того «молодечого романтизму», яким була сповнена повість «Петрії і Довбушуки». Скажімо, реалістичне оповідання «Ріпник» завершується сентиментальним, «happy end'ом»: морально zdegradований під впливом зовнішнього середовища головний герой раптово перероджується зі «звіра» на людину і втікає від усіх «принад» пролетарської буденщини в аскетичний і патріархальний уклад селянського життя, пафосно промовляючи при цьому:

«— От тут хорошо! От тут спокійно та затишно! Ту мене ніхто не знає, — ту мож жити! Ну, бувай здорове, давне жите, давна муко! Прийшла пора отямитися, пора працювати, та не бориславською роботою!»

[253, т. 14, 290]

Складається враження, що фінал твору, як і в «Петриях і Довбущуках», це «лиш пролог до властивої повісті», до «історії ділання і пожертвування», яка з волі автора залишається «за кадром», але яка у перспективі могла б стати моделлю його позитивної програми, моделлю, сама лише присутність якої у творі здатна трансформувати *«науковий»* реалізм в *«ідеальний»*.

Прагнення письменника бодай одним оком зазирнути в той «закадр», у той не описаний у творі ідеальний, позитивний світ настільки потужне, що інколи воно проривається на сторінки художнього твору у формі своєрідної построзв'язки. Скажімо, в пізнішому романі І. Франка «Для домашнього огнища» останні півсторінки тексту нівелюють увесь трагізм і драматизм у розвитку сюжетних ліній. Кількома завершальними реченнями автор чудотворно змінює долі більшості головних героїв: відбілює ім'я

Анелі; повертає на службу Ангаровича; зцілює Редліха і робить його, разом із так само раптово зціленим Гуртером, гувернерами Ангаровичевих дітей; діти оплакують свою матір і вшановують її пам'ять, «а капітан, слухаючи їх жалібних спогадів про неї, тільки сльози ковтає» [253, т. 19, 143]. Ідилія та й годі! Але таке штучне вживлення елементів ідилії у реалістичний твір редукує драматичний фінал до рівня фарсу, доводячи, що не тільки реалізм здатний зруйнувати ідилію, а й можливий зворотний процес.

До «бориславської» тематики І. Франко звертається і пізніше. 1899 року виходить збірка «Полуйка і інші бориславські оповідання», в якій риси реалістичного мистецтва посилюються. Для з'ясування еволюції естетичної свідомості Івана Франка варто порівняти першу (1877) та другу (1899) редакції оповідання «Ріпник». У другій редакції письменник поглиблює психологічний

аналіз характерів. Синтез елементів реалізму, натуралізму і навіть експресіонізму в описуванні складних душевних переживань людини, яка перебуває у межовому психічному стані, дає можливість авторові розкрити глибину трагічної розв'язки, на яку прирєкла себе Ганка, позбавивши життя Фрузю. Поступове усвідомлення скоєного злочину доводить героїню до емоційного зриву:

«Тільки що вона задрімала – як не заверещить, як не кинеться!

– Ой, лізе, лізе! Ой, простягає руку! Ой, ловить мене! Держить! Не пускає! Ой-ой-ой! Рятуйте! Бабо, рятуйте!

І вискочила з постелі, причепилася до мене, вся тремтить, як трепетів лист, а все озирається поза себе і кричить, вищить, мов перепуджена дитина.

– Та дух святий з тобою! – кажу їй та й хрещу. – Та хто там лізе? Хто тебе держить?

– Та вона, вона! Хіба не бачите? Адить, рука зовсім обігнила з м'яса, сама кість, а держить, мов у кліщах!» [253, т. 21, 57-58]

У другій редакції «Ріпника» письменник відмовляється від ідеалізованого фіналу, підсиливши цим загальний епатуючий вплив твору на читача. На наш погляд, це пов'язано з впливом особливостей розвитку тогочасного літературного процесу на творчий метод письменника. Франко, який тонко відчував найменші зміни в розвитку світової літератури, не міг не зауважити загальної тенденції до підвищення експресивності художніх творів у представників модерного мистецтва (абсолютизований вияв це явище отримало згодом у феномені експресіонізму). Тож, свідомо чи підсвідомо, ця риса вплинула й на реалістичні шукання самого Франка.

Поетика реалізму із значно меншими домішками натуралізму та романтизму домінує у близькому за жанром до бориславських оповідань циклі «Рутенці». На те, що реалістичний принцип типізації буде провідним у циклі, вказує вже підзаголовок: «Типи галицьких русинів із 60-тих рр. мин[улого] в[іку]». В «Передмові» І. Франко реалістично характеризує об'єкт художнього пізнання дійсності – новий для тогочасної Галичини соціальний тип так званого рутенця:

«Галицькі рутенці – ...се не жодна етнографічна, ані історична, се чисто технічна назва. Вона обіймає собою збір певних характеристичних прикмет і, як така, являється властиво загальнопсихологічним терміном. Її основою, на мою думку, треба вважати буржуазні (міщанські) інстинкти. Тип буржуа, що панує серед західноєвропейської інтелігенції, не виробився серед галицько-руської інтелігенції, не запанував іще гордо та

самовладно, але прикмети, характеристичні для буржуа, являються, хоч і вроздріб, і розростаються чимраз сильніше» [253, т. 15, 13].

У «Молодій Русі» Франко намагається зобразити «типові характери в типових обставинах». Описуючи колишніх своїх приятелів і товаришів, яких поглинув «якийсь страшний вир» і які «потонули безповоротно» в «рутенській безмисності», він зазначає: «Згадаю тільки одного з них, а вистачить за всіх» [253, т. 15, 15]. І справді, історія Михася переконливо демонструє типові вади тогочасної системи виховання, яка замість того, щоб розвивати «молоду бурсацьку Русь» інтелектуально та духовно, сприяє її деградації, перетворює молодь на бездуховну біомасу, підвладну міщанським інстинктам і здатну до «величезного перевороту в настрої» від одного лише «магічного слова» – «колбаса» [253, т. 15, 21].



До типу галицького рутенця Франко звертається й у пізніших творах, зокрема в «Докторі Бессервіссері»:

«Хоч з такою архінімецькою назвою, доктор Бессервіссер – то собі чистої крові русин, навіть типовий галицький русин або, коли хочете, рутенець. Не всі знають його під сею його властивою назвою, бо він криється під різними псевдонімами, та проте всі ми знайомі з ним, стрічаємо його на кождім кроці, любимо побалакати з ним. Правда, затоваришувати з ним ближче, заприятитися якось нікому не вдається. Шановний доктор має в собі щось подібне до наелектризованої палички лаку: зразу притягне до себе деяке легеньке тіло, а потім зараз відіпхне» [253, т. 20, 57].

Франко гостро-сатирично, навіть саркастично, висміює той цвіт, що виріс із «молодої Русі» – доктора Бессервіссера (до

речі, чим не псевдонім для героя вищерозглянутого твору – дорослого роками і «визрілого» інтелектом Михася?!):

«Чи у нього є якась справдішнє, позитивне знання? Ви чудуєтеся, як можна підіймати таке питання? Вам воно видається парадоксальним, так як коли би хтось, бачачи пана в фраку і білих рукавичках, смів питати, чи є у нього сорочка?.. Га, мої панове, незглибні бувають тайни туалету фізичного й духовного» [253, т. 20, 58].

Те, що доктор Бессервіссер «голий» духовно, доводять не тільки його знання, але і його «переконання»:

«Злі язики торочать, що у нього нема ніякого переконання. Знаючи зблизька шановного доктора, мушу заперечити сьому рішучо. У нього нема переконання? У нього є його навіть більше, як треба. У нього є різні переконання, так сказати, про запас. Одно

зноситься, він собі байдуже, виймає друге, свіжісіньке» [253, т. 20, 59].

Типово реалістичну проблему детермінантного впливу середовища на поведінку персонажів, їхній спосіб життя письменник досліджує і в інших творах. В оповіданні «На вершку» автор, описуючи «кілька хвиль з життя людей, «нічого не заробивших», доходить висновку, що, аби «бути корисним для загалу, працювати для влекшення нужди мільйонів, приложити й свою цеглину до великої будови будущини» [253, т. 15, 184], необхідно позбутися впливу середовища, яке звільнює «від усякого труду, поїдаючого силу, від усякої праці, від усякої мислі, поїдаючої мозок» [253, т. 15, 165]. Устами своїх героїв Франко висловлює переконання, що «ніхто не буде корисним громадянином і суспільним робітником, будучи zarazом членом того товариства. Ніхто не буде правдивим чоловіком, доки не вирвеся

раз навсігди з-посеред нього» [253, т. 15, 184]. Деякі психологічні пасажі твору «На вершку» за проблематикою схожі до відповідних мотивів у романі російського письменника-реаліста Ф. Достоевського «Злочин і кара». Герой Франкового твору Ежен, як і Раскольніков, замислюється над правом на життя людей, які не приносять абсолютно ніякої користі для суспільства:

«Або от хоть би і його вуйко. Не кажучи вже про користь громадську, – але кілька шкоди причинив він людям, кілька лиха та недолі, – а прецінь він жиє в багатстві і гордими ногами топче саму тоту громаду, котрої трудом і потом жиє. Що ж се такого? Чи справді брехня в тім слові: не заробив? Чи справді він, його товариші і вся то та «сметанка суспільності», нічого не заробивша в житті, має право жити?» [253, т. 15, 190]

Відмінність між внутрішнім монологом Ежена та роздумами Раскольнікова про право на життя старої лихварки можна простежити на рівні контексту: Франко розглядає зазначену проблему в аспекті соціально-психологічному; Достоевський – у морально-етичному.

Вплив середовища на поведінку героїв Франко досліджує не лише «на вершках» суспільства, а й на його «дні». В оповіданні «Між добрими людьми» він аналізує причини морального падіння героїні твору, яка внаслідок збігу фатальних обставин стала повією. І знову спостерігаємо аналогії зі «Злочином і карою» Достоевського. Франко так само шукає якщо не виправдання, то бодай пояснення поведінки Ромці у зовнішньому середовищі, як і Достоевський, виводячи сюжетну лінію Соні Мармеладової. Про неможливість вирватися з-під влади безжального фатуму життєвих обставин

метафорично висловилося героїня Франкового твору:

«Я не раз бачила, як галузка, відірвана від дерева, плине по воді, доки не попаде в крутіж. І тут ще зразу пливе вона спокійно, описує далекі круги; але чим далі, тим круги вужчі, рух її швидший, поки течія не змеле нею і не кине в спінене гирло, де вона й пропадає. Чи винна гілка, чи винна вода, що так воно діється?...» [253, т. 18, 226]

Соціальна заангажованість, злободенна тематика, зацікавлення щоденними проблемами й турботами «маленької» людини, гостра критика вад і недоліків суспільного устрою і, як наслідок, нарисовий характер творів, публіцистична стилістика, насиченість суспільно-політичною лексикою – все це характерні ознаки творчості Івана Франка, як і в цілому європейського критичного реалізму кінця XIX століття. Подібні риси віднаходимо,

наприклад, в оповіданнях «Панщизняний хліб», «Ліси і пасовиська», в яких проаналізовано соціально-економічне й суспільно-політичне становище галицького села до та після скасування панщини; в оповіданні «Довбанюк», яке проливає світло на характер національних взаємин між поляками й українцями в Галичині; зрештою, в «сучасному романі» про життя молодого покоління української інтелігенції «Лель і Полель». В останньому творі Начко пафосно проголошує ті істини, в які з юнацьким максималізмом й ідеалізмом вірив і сам Франко:

«— Ми ще молоді, — говорив Начко, — і життєвої практики маємо замало, але зате, можливо, більше й живіше відчуваємо це життя. В усякому разі його негативні боки зачіпають нас гостріше. А найбільше негативним боком нашого галицького життя ми вважаємо апатію, байдужість до

громадських справ, знеохоченість до критики й аналізу тих справ і якусь фатальну покірність долі – незважаючи на те, чи ми ту долю уявляємо собі в образі уряду, граду чи повені або ж староства, жандармів і поліції» [253, т. 17, 348].

Упродовж усього життя Іван Франко не залишався байдужим до кривд і негараздів, які випадали на долю його народу. Тому не лише рання, а й уся творчість українського письменника присвячена актуальним проблемам соціального та національного розвитку. В «Чистій расі» він торкається теми еміграції та заробітчанства:

«Здовж лінії поїзда полем тяглася вузенька та добре втоптана стежка, що вела не до міста, не в село, а геть кудись, далеко-далеко і разом з лінією залізної дороги губилася в просторі. Отсею стежкою повзли мої земляки одно за одним, згорблені та



прикурені пилом, повзли звільна, мов довга сіра гусільниця по зеленій басаманистій хусті, повзли під сонячною спекою, несучи свої вбогі клунки» [253, т. 20, 17].

У цьому ж оповіданні гостро ставиться питання національних утисків, яких зазнавали українці з боку історично «щасливіших» «чистих рас»:

«— Я не знаю, — говорив далі пан З. з добродушно-погордливим усміхом, — там, за Карпатами, говорять і думають, що ми мадяризуємо руснаків. Се не брехня, се дурниця! Мадяризувати — се значило би асимілювати їх, мішатися з ними. Господи, та се ж був би найтяжчий злочин, поповнений на мадярській нації, на чистоті її раси. Мішатися з тим безхарактерним, індолентним, некультурним народом — се ж підкопування нашої власної будущини. Хіба найтяжчий ворог мадярської нації міг би зробити щось

такого. Ні, пане, ми не думаємо їх мадяризувати. Ми поклали їх на етаті вимирання. Наша цивілізація обставила їх кордоном, котрий раз у раз стіснюється, поки саме їх існування не станеться історичним спомином. Руснацькі комітати – се наша «Індіен резервешен», і вона так само з кождим роком зменшується, як і в Америці» [253, т. 20, 22-23].

Апатія і байдужість, індиферентизм до громадських справ, демагогія та моральний релятивізм – ось ті риси, які з усією глибиною реалістичної правди викривав у тогочасному духовному житті Галичини Іван Франко і з якими нещадно боролися всі герої-ідеалісти в його творах. За посередництвом персонажів автор пропонує різні засоби порятунку з цієї духовної «вирви». Євген Рафалович у романі «Перехресні стежки» бачить їх у морально здоровому середовищі передміщан і селян:

«Йому робилося страшно при думці, що й його, може, жде та сама доля: бовтнутися з головою в отсе каламутне озеро і потонути в ньому з душею і тілом. Та у нього були свої плани роботи, що давали йому відваги. Він постановив собі якнайменше стикатися з сим товариством і витворити довкола себе інший світ, інше товариство, хоч би се мали бути прості передміщани та селяни. Він мав намір розпочати просвітню роботу, а далі й політичну організацію в повіті, стягати сюди помалу добірні інтелігентні сили, витворити хоч невеличкий, та енергічний центр національного життя, – і се додавало йому духу серед важкої канцелярїйної праці і серед того струпішілого та запліснілого товариства» [253, т. 20, 191].

Різні дослідники по-різному визначають жанр «Перехресних стежок»: «соціально-викривальний роман» (О. Білецький); «історіософський роман» (Б. Кир'янчук);

«психологічний роман» (Т. Пастух); «соціально-психологічний роман» (В. Власенко, М. Ткачук). Н. Калениченко стосовно реалій тогочасного літературного процесу зазначає: «В українській літературі ХІХ ст. усталився поділ на етнографічно-побутову, соціально-побутову та соціально-психологічну течії». До етнографічно-побутової та соціально-побутової течій реалізму, на думку дослідниці, належить творчість Л. Глібова, С. Руданського, І. Нечуя-Левицького, М. Старицького, М. Кропивницького; до соціально-психологічної та соціологічної – Марка Вовчка, А. Свидницького, Ю. Федьковича, Панаса Мирного, І. Франка, М. Павлика, П. Грабовського [113, 232].

Визначення жанру «Перехресних стежок» як соціально-психологічного роману видається найближчим до істини: надто велика питома вага соціального в романі не дає

можливості зігнорувати чи применшити цей аспект його змістового наповнення. Хоч має рацію і Т. Пастух, що «у своєму п'ятому романі І. Франко зробив кращий аналіз психічного життя героїв, глибше прозондував їх душі» [197, 63]. Справді, глибина психологічного аналізу в творі вражаюча. За цим критерієм з великої прози Івана Франка в один ряд із «Перехресними стежками» можна поставити хіба що драму «Украдене щастя». Тенденція до психологізації прози – характерна ознака розвитку реалістичної літератури кінця ХІХ – початку ХХ століть. У цьому аспекті українські реалісти успадкували та розвинули традиції натуралістичного напрямку з його увагою до проблем спадковості, психопатології, біофізіологічної мотивації вчинків людей, доповнивши їх відкриттями в галузі психоаналізу, соціальної психології, психології підсвідомого тощо. М. Ткачук у зв'язку з цим зазначає: «Романіст

побачив не тільки красу й поезію людської душі, а й хворобливі, складні, навіть спотворені, вироджені її рухи, які рідко були в центрі письменницької уваги (особливо реалістичної літератури), хоча натуралістичний роман змальовував аномалії людської душі, патологічну психіку, будучи в цьому плані своєрідною лабораторією для реалістичного роману. Долаючи натуралістичну «депсихологізацію», коли психологічні переживання, вчинки, ідеали людини тощо визначаються тільки успадкованими від хворих і здорових предків схильностями, потягами, хворобами, Франко пішов шляхом поглиблення психологічного аналізу, прагнучи до максимального проникнення в глибини людської душі. Він не цурається хворобливо суперечливих і вразливих натур, які живуть надзвичайно інтенсивним внутрішнім життям, заглиблюються в нього. Воно інколи

затуманює їм реальне життя, і вони живуть в ірреальному світі (Баран у «Перехресних стежках»). Письменник розкриває механізм таємного страждання у всіх його найтонших психологічних відтінках» [245, 375-376]. З такими висновками можна цілковито погодитися, маючи на увазі реалії саме українського літературного процесу (в деяких інших національних літературах, скажімо, у французькій, натуралізм прийшов на зміну реалізму, а отже, й розвивав його здобутки, а не навпаки).

О. Білецький відзначав, що «другорядні дійові особи в оповіданнях і повістях Франка звичайно набагато рельєфніші від головних» [20, 425]. У «Перехресних стежках» особливо вражаючими і по-науковому ґрунтовними є характеристики персонажів з очевидними психічними порушеннями (Стальський, Баран) або тих, які перебувають у стані найвищого емоційного напруження, на межі нервового

зриву (Регіна). Парадоксально, але головний герой «Перехресних стежок» – Євгеній Рафалович, як і всі «світлі» постаті героїв-ідеалістів у творах І. Франка, позбавлений такої реалістичної переконливості.

Повертаючись до питання про жанрову своєрідність роману, зазначмо, що тематична поліаспектність, багатство сюжетних ліній і композиційних розв'язок твору теж опосередковано свідчать про його реалістичний характер. Д. Наливайко підкреслює, що найбільше реалізм проявився у прозових жанрах, насамперед у романі, бо це «співприродний» із реалізмом жанр: «він теж вільний від канонічності, наділений пластичною та рухливою структурою, яка внутрішньо відповідає незавершеній дійсності, і, як і вона, перебуває у становленні та розвитку» [183, 8]. Пізніше у світовій літературі виокремиться так званий «роман-



ріка» (roman-fleuve). «Відтинком» плину такої ріки і є «Перехресні стежки».

Творче синтезування чи радше абсорбція елементів натуралізму, символізму, фольклорних вкраплень у структуру загалом реалістичного роману «Перехресні стежки» становить основу оригінальності й новаторства здобутків Івана Франка на рівні окремого твору, а також дає початок певній художній традиції в розвитку національного літературного процесу. Як слушно зазначив М. Ільницький, «новаторські тенденції, які виявилися у художній творчості І. Франка, зокрема в повісті «Перехресні стежки», продовжила й збагатила проза нашого [XX, – Р. Г.] століття, особливо та її лінія розвитку, що здобула назви фольклорного роману, реалізму тощо... Отже, творчість І. Франка, виростаючи на здобутках попередників, виступала водночас ланкою зв'язку між реалізмом XIX і XX ст.» [109, 259].

Синтезом реалізму, натуралізму й елементів символізму позначені також три редакції повісті «Воа constrictor» (1878, 1884, 1905–1907). У первісному варіанті твору (1878) поетика натуралізму проявляється інтенсивніше, ніж у редакціях 1884, 1905–1907 років. Т. Гундорова навіть називає «Воа constrictor» 1878 року написання «першою в українській літературі натуралістичною повістю» [70, 24]. Порівняння першого та подальших варіантів твору дає вагомі аргументи на доказ тези про «пробивний», провокативний, з точки зору тодішньої літературної критики, характер Франкового натуралізму. Одним із його функціональних завдань було розчищати від застарілих естетичних догм шлях для нового реалістичного типу творчості. З часом, у виданнях 1884 та 1905–1907 років, Франко «пом'якшує» стиль оповіді, викидає багато драстичних картин, і критика вже готова

прийняти реалізм як цілком «пристойний», порівняно з натуралізмом, літературний напрям.

У виданні 1878 року письменник уникає однозначності у трактуванні образу Германа Гольдкремера (вір закінчується пробудженням людяності у підприємця). Відсутність абсолютизації позитивних і негативних героїв у натуралістів пояснюється багатовимірністю їхніх персонажів, які постійно перебувають у екзистенціальній ситуації вибору між різними видами мотивації – фізіологічною, психологічною, соціальною, історичною тощо. Поведінка персонажа могла бути виправданою з точки зору фізіологічної, але гідною осуду, наприклад, із соціальної точки зору (образи підприємців у «Жерміналі»). Типізація у реалістів підпорядковує всі види мотивацій створенню цілісного образу. Коли натуралісти часом відкидають саму категорію «Я», створюючи

персонажі, які лише випадково стають учасниками подій і є, як правило, пасивними жертвами обставин (мотив «виключеного Я» генетично споріднює концепції літературного героя у натуралістів та пізніших екзистенціалістів), то в реалістичних творах герой приймає в ситуації вибору (якщо така існує) усвідомлене рішення, яке характеризує його як репрезентанта цілого типу. Франковий тип «жидівської п'явки» – цілісний у своїй соціальній та фізіологічній негативності, ворожості для трудового народу. Образ Германа Гольдкремера у другій і третій редакціях повісті стає типовим, реалістичним, але, як це не парадоксально, перестає бути таким природним, життєвим, правдоподібним, як у первісному (1878 року) варіанті. Фінал у редакції 1884 року, який «скасовує» можливість нехай і миттєвого, але все-таки прозріння Германа, видається дещо штучним і не вписується в композиційну структуру твору,

як і фінал першої редакції «Ріпника», в якому письменник, навпаки, надто оптимістично, в порівнянні з класичним натуралізмом, ставиться до можливості морального перетворення головного героя. Натуральність образу Германа Гольдкремера у першій редакції твору пов'язана із зображенням його характеру в розвитку, в динаміці поступових змін мотиваційних чинників його поведінки. Що ж стосується психологічних метаморфоз у душевній організації персонажів деяких інших Франкових творів, то інколи вони засвідчують навіть певну типологічну спорідненість творчого методу І. Франка з сентименталізмом і класицизмом. Мова йде про персонажі, які, за Н. Калениченко, «внутрішньо не змінювалися в ході дії, а якщо й «перевиховувалися», то раптово, з волі автора», як у фіналі «Наталки Полтавки» Котляревського [113, 102].

До того ж, як слушно зазначає Т. Гундорова, «об'єктивну наукову методу

зображення він [Франко, – Р. Г.] доповнює просвітительською тенденцією в оповіданні «Ріпник», повістях «Воа constrictor», «На дні», де віра в природну, «добру» людську натуру, здатну до морального відродження, переважає безсторонню, незацікавлену аналізу соціального «дна» і вносить у твори елемент моралізаторства, сентименталізму» [70, 27-28]. «Іскри божественного вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали найнижче», шукає не лише Франко, а й численні герої-ідеалісти його творів (Андрій Темера, Євгеній Рафалович, Бенедьо Синиця та інші). У «Лелі і Полелі» Владко і Начко, яких є підстави вважати уособленням різних боків амбівалентної натури автора твору, висловлюють у діалозі контрверсійні думки, що не давали спокою реальному Франкові:

«– Пишна сцена з галицької «Людської комедії», – все ще іронізував Владко. – Кожний із них так пластично відбивався разом

зі своїм характером, своїми поглядами та своїм сумлінням, що їй справді краще не треба. Але це для нас – слабка втіха.

– Ти перебільшуєш, брате, – сказав Начко. – Завжди треба припускати, що в кожній людині під товстим шаром життєвого бруду, егоїстичних мозолів та поганих звичок тліє непогасна іскра божого вогню і що не раз, цілком несподівано найменший подув може оживити її, роздмухати з неї чудотворне полум'я» [253, т. 17, 355].

Синтез гуманістичних світоглядних переконань І. Франка з поетикальними можливостями реалістичного напрямку зумовлює появу елементів просвітницького реалізму в творчості письменника.

Як і в «Лелі і Полелі», «Перехресних стежках», «Воа constrictor'і», поетика реалізму гармонійно поєднується з елементами інших літературних напрямів у Франковій повісті

«Великий шум». Один лише використаний у творі прийом паралелізму репрезентує собою здобутки відразу трьох напрямів: романтизму (саме романтикам належить першість відкриття прихованих у паралелізмі медитативних, сугестивних, асоціативних можливостей впливу на реципієнта); символізму (образ великого шуму в природі є наскрізним символом, який пронизує всю жанрово-композиційну структуру твору); імпресіонізму (не випадково науковці відзначають, що пейзаж у «Великому шумі» «витриманий в імпресіоністичному ключі, загальна його тональність – тужлива» [71, 16]).

Ознаки реалістичного типу творчості віднаходимо у повісті в точних описах деталей побуту, етнографії, історичного тла, суспільних відносин – всього, що становить локальний колорит відображеної у творі дійсності. «Для поетики повісті «Великий шум» властиве вплетення в план нарації



історичних фактів, автентичних імен, – зазначає М. Гуняк. – ...І. Франко різнобічно показує селянську масу, докладно змальовує її психологію та суспільно-історичні процеси тієї доби» [71, 14]. Дослідник звертає увагу і на докладне зображення у «Великому шумі» «весільного обряду з автентичними піснями та всіма перипетіями весільного дійства, дуже тонко стилізованого» [71, 15].

Фактична основа Франкових творів – це цілеспрямована авторська установка на достовірність, життєподібність і життєвідповідність описуваних явищ. У листі до М. П. Драгоманова (26 квітня 1890 р.) І. Франко пише: «Про свої новели скажу тільки одно, що майже всі вони показують дійсних людей, которих я колись знав, дійсні факти, на котрі я дивився або про котрі чув від свідків, малюють крайобрази тих закутків нашого краю, котрі я, як-то кажуть, переміряв

власними ногами. В такому розумінні всі вони частки моєї автобіографії» [253, т. 49, 251-252].

В одній із літературознавчих статей І. Франко критикує французькі повісті Семена Земляка за те, що «брак докладно означеної місцевості відбирає й його оповіданням той ясний локальний колорит, яким – на честь їй треба сказати – визначається майже вся українсько-руська новелістика, документуючи сим свій тісний зв'язок із дійсним життям рідного народу. Брак того зв'язку відразу змінює характер оповідання, робить його чимось екзотичним, завішеним у повітрі, мов фата моргана, і підриває в нас віру в правдивість авторової обсервації та щирість його інтенцій» [253, т. 34, 396]. Справді, згадана Франком традиція відображати локальний колорит відбулася як явище в українській літературі. До її зачинателів Н. Калениченко небезпідставно зачисляє А. Свидницького: «...Важливе місце в романі

Свидницького [«Люборацькі», – Р. Г.] займає побутова та психологічна деталь як засіб соціальної характеристики образів або як фон подій, описи інтер'єру, побутові сцени, етнографічні відомості» [113, 169]. Знаючи про прихильність у ставленні І. Франка до творчості А. Свидницького, можемо припустити, що роман «Люборацькі» в цьому аспекті міг бути одним із художніх зразків, а отже і джерел творчого натхнення Каменяра.

Деталізація локальних особливостей – характерна ознака як великої, так і малої прози Івана Франка. Однак у реалістичних творах письменник не редукує цей прийом до звичайного протоколювання подій і явищ дійсності, а намагається надати описаним фактам символічного значення, підкреслити їхню *типологічну своєрідність*. Франкову майстерність у творчому застосуванні цього прийому відзначає З. Гузар: «Вивчення проблеми локального колориту ще раз

засвідчує глибину Франкового новаторства. Реалії, взяті з бориславського життя, часто сублімуються в образи-символи, що становить собою один з характерних штрихів творчої манери автора бориславського циклу» [65, 111].

Франкове прагнення до життєподібності та життєвідповідності в художніх творах наражалося на нерозуміння та спротив з боку консервативно налаштованої критики. Стосовно «Галицьких образків» у листі до М. І. Павлика (12 листопада 1882 р.) Франко пише, що найкращі з них, у котрих автор «хотів показати нашим людям першу пробу реальної, на живих фактах опертої і реальним способом обробленої поезії, Б[еле]й не пропускає в печать» [253, т. 48, 328]. Однак, долаючи інерцію застарілих поглядів на літературу, Іван Франко цілі збірки ґрунтує на реальному життєвому матеріалі. У передмові до збірки «Панталаха» і інші оповідання» він

зазначає: «Я передав ті епізоди, не мудруючи та не вдаючися в ніякі філософування про їх значення. Нехай їх фактична основа говорить сама за себе» [253, т. 33, 397]; а в передмові до збірки «Малий Мирон» і інші оповідання» пише: «Матеріалом послужили всюди мої особисті спомини, які в оповіданнях «Отець-гуморист» та «Гірчичне зерно» переходять майже зовсім у мемуари»; «в усіх, крім автобіографічного елемента, маються також виразні артистичні змагання, що домагалися певного групування й освітлення автобіографічного матеріалу» [253, т. 34, 457].

Міметична функція мистецтва в реалізмі проявляється у відображенні зовнішніх обставин часу та місця подій, але вона не може бути абсолютно об'єктивною (як це стверджували натуралісти), оскільки об'єднувальною ланкою між розрізненими фактами дійсності є внутрішній ментальний світ автора, його біографія, світогляд,

темперамент, майстерність. Елементи автобіографії та самостереження переносяться на характери персонажів художніх творів. Т. Гундорова віднаходить риси Франкового характеру зокрема в образі Бенедя Синиці [70, 53-54].

Про задум твору «Борислав сміється» І. Франко писав у листі до О. М. Рошкевич (14 вересня 1879 р.): «Се буде роман трохи на обширнішу скалю від моїх попередніх повістей і побіч життя робітників бориславських представить також «нових людей» при роботі, – значить, представить не факт, а, так сказати, представить в розвитку то, що тепер існує в зароді... Головна річ – представити реально небувале серед бувалого і в окрасці бувалого» [253, т. 48, 205-206]. У радянський період «Борислав сміється» вважався предтечею соціалістичного реалізму. Якщо визнати право на існування самого терміну «*соціалістичний реалізм*», синонімом до якого може бути

«утопічний реалізм», то, мабуть, доведеться визнати, що цей роман справді є зразком даної течії. Бо в основі соцреалізму лежить принцип ідеалізування, причому ідеалізування майбутнього (проти ідеалізування сучасного в мистецтві І. Франко неодноразово виступав у літературно-критичних статтях). Бо чим, як не ідеалізуванням, можна вважати прагнення «представити «нових людей», «представити не факт, а в розвитку то, що тепер існує в зароді», «представити реально небувале серед бувалого і в окрасці бувалого»?! Саме ідеалізування порушує межу між соцреалізмом і романтизмом (останній ідеалізує і минуле, і майбутнє, протиставляючи їх недосконалому сучасному), а також між соціалістичним та ідеальним реалізмом (перший апелює переважно до соціальних моментів життєдіяльності та, як правило, має пропагандистську, соціально-політичну спрямованість; другий звертається ще й до

важливих морально-етичних, психологічних проблем, аналізуючи буття людини в онтологічному аспекті).

Образи «нових людей» у творі одні науковці вважають реалістичними, інші, навпаки, вбачають у них свідчення Франкового відходу від реалізму. Про Бенедя Синицю І. Басс пише: «Навіть створений через три роки після опублікування повісті «Борислав сміється» образ ватажка страйкуючих вугільників у Франції – Етьєна («Жерміналь» Е. Золя) не може рівнятися з образом Бенедя Синиці як за рівнем реалізму, так і за суспільними ідеалами» [14, 183-184]. Натомість В. Барвінський у рецензії на Франкову повість зазначає, що цих самих «нових людей» у творі змальовано «занадто премудрими, овіяними духом асоціативним західноєвропейських робітників» [84]. В образі Бенедя Синиці переплелися також риси романтизму (про це писав, зокрема, О.



Огоновський) і символізму (на думку Ю. Кузнецова, наскрізна символіка міститься в образі живою замурованої пташки-щигля і в образі самого Бенедя [139, 196-198]).

Цікаво, що типологічну близькість соцреалізму та романтизму дослідники визнавали і в радянський період. І. Стебун стосовно проблеми «романтизм і реалізм» в естетичній концепції Івана Франка зазначає: «Галицька дійсність була ще на той час надто бідною реальними прототипами таких героїв. Романтичні образи, створені І. Франком, ставали надихаючими взірцями, збуджували до життя й підносили до героїчної дії приспану визвольну силу, яка таїлася в народі». На думку науковця, у своїх творах Франко «не тільки відображав реально існуюче, але й втілював у них риси романтично передбачуваного грядущого» [233, 224-225].

Абсолютизація позитивних і негативних героїв – теж романтичний прийом, який зустрічається не лише в реалістичних, а й у натуралістичних творах письменника. Дивна річ: М. Павлик, який у листуванні з М. Драгомановим неодноразово обговорював тему «романтичних скоків» у творчості І. Франка, відчуваючи *ненатуральність* окремих персонажів *натуралістичного* оповідання «На дні» (О. Огоновський протиставляв «принадному романтично-реальному писанню» «Лесишиної челяді» «сумовито-понуру, реалістичну картину «На дні»», консультувався з автором стосовно можливості певної переробки твору для друку в російських (реалістичних за концептуальним спрямуванням) журналах. Однак письменник до цих пропозицій ставився скептично. В листі до М. Павлика від 20 лютого 1881 р. він пише: «Так, як воно є, то ціла штука, по-моєму – ряд типів наших пролетаріїв, починаючи від

інтелектуального аж до найнижче затолоченого. Героя виразного нема, а Темера і Бовдур, дві крайності в однім ряді, висунені наперед тільки в артистичній цілі, щоб зв'язати все в цілість, надати всьому одноцілий інтерес і викликати одноціле враження. Чи зможете доклати того самого одним Бовдуром? Я дуже цікавий. По моєму поняттю головною особою міг би Бовдур бути тоді тільки, коли б був єдиною особою, – а тоді вийшла би не живопись «дна», а патологічна студія, що далеко не одно і то саме... Для чого Вам конче захотілось викинути з ряду інтелектуального пролетарія, сього я не знаю. Може бути, що списаний він блідіше або неправдивіше других, але тут рада – поправити штрихи, та й годі» [253, т. 48, 270-271]. «Дві крайності в однім ряді», які повинні «зв'язати все в цілість», – Темера і Бовдур, – це певною мірою живі символи різних боків амбівалентного людського «Я», а не тільки різних суспільних

верств. Тому, відмовляючись від однієї з цих двох частин, разом з відчуттям втрати цілості з'явилося б відчуття втрати натуральності як зображеної в ньому сутності людської особистості, так і суспільства загалом. Франко це відчував, а тому не намагався посилити натуралістичність оповідання завдяки зняттю елементів романтизму в ньому.

У душі реалістичної творчості І. Франко, звертаючись до теми суспільного «дна», сприяв демократизації літератури. І. Стебун пише про «дно» чоловіче – Панталаха (в однойменному оповіданні), Бовдур («На дні»), серія героїв з інших творів на тюремну тематику; і жіноче – Таня («На вершку»), Каміла («Чи вдуріла» (драматичний етюд)), Ромуальда («Між добрими людьми»), «киценька» («Батьківщина»), Маня («Сойчине крило») у Франкових творах. Дослідник зазначає: «Розуміється, Франко був далекий від того, щоб ідеалізувати представників

декласованого середовища. Однак в колі цих людей художник знаходить окремі риси, які свідчать про велич і красу народної душі» [232, 256]. Власне, відсутність ідеалізації в зображенні представників маргінальних верств суспільства й одночасно прагнення шукати в їхніх душах «іскри божественного вогню», відмова від «патологічної студії» на користь «живописі «дна» свідчать, що в цьому показовому натуралістичному оповіданні Франка присутні також елементи поетики реалізму.

Варто зазначити, що тема «жіночого «дна» у Франковій творчості тісно пов'язана із ставленням письменника до проблеми емансипації. Внесок І. Франка в емансипаційний рух у Галичині очевидний. У листі до О. М. Рошкевич (20 вересня 1878 р.) він пише: «...Я признаю для женщины право і обов'язок зовсім рівного розвою і становища в суспільності, як і для мужчины» [253, т. 48,

116]. Темі жіночої емансипації присвячена й Франкова стаття «Жіноча неволя в руських піснях народних» [253, т. 26, 210-253].

На тематичному рівні Франкову причетність до реалізму підтверджують також твори, що порушують важливі проблеми виховання та освіти. В оповіданнях «Малий Мирон», «Оловець», «Мій злочин», «Отець-гуморист», «Борис Граб» тощо проявляються риси однієї з течій реалістичного напрямку – просвітницького реалізму. Обсервуючи виховну тематику в «Борисі Грабі», З. Гузар доходить висновку: «Є такий жанр – роман виховання. Оповідання І. Франка саме й належить до такої прози, але в нашому випадку – до прози «малої». І. Франко був новатором у цьому сенсі, оскільки до нього творів «малої» прози з такою педагогічною, психологічною, характерологічною (ці явища чи прикмети тут взаємовідображаються) наповненістю ще не було. Образ ідеального

вчителя, ідеального учня. Платоніка, яка вперше з'являється в нас і про яку пізніше писав Герман Гессе («Йозеф Кнехт і син Десіньорі»). Виразно окреслена педагогічна система. Багатство літературних посилань...» [67, 5-6] На думку науковця, «І. Франко з усіх українських письменників найбільше написав про дітей і для дітей і якнайрозлогіше висловлювався з приводу шкільної освіти, хоча сам учителем не був. Учителем з професії не був, та був Учителем нації, в якій хотів бачити гармонійно розвинених людей, здатних на власну духовну працю, здатних широко і критично мислити. І ще – широко ерудованих» [67, 6].

Цікаво, що образи героїв у творах просвітницького та соціалістичного реалізму схожі: йдеться не так про зображення правдивого, життєподібного характеру, як про креацію певної ідеальної моделі, «нової людини» (за висловом І. Франка), на яку

необхідно орієнтуватися в морально-етичному аспекті. В оповіданні «Борис Граб» дослідники відзначають присутність ідеалу вчителя й ідеалу учня, «людини, яку в українській нації хотів бачити Іван Франко», адже «різьбити себе», формувати сильний характер – homo socialis, homo creator», – один з провідних світоглядних принципів письменника [67, 11]. Таким чином, є підстави вважати, що просвітницький реалізм, як і реалізм соціалістичний, містить у собі типологічні ознаки романтизму (останні проявляються, зокрема, в ідеалізації характерів персонажів).

До теми поєднання романтизму і реалізму в творчості Івана Франка зазначмо, що, як і в згаданому вище творі «Петрії і Довбуцуки», в схожій за загальним романтичним спрямуванням повісті «Захар Беркут» Іван Франко відзначав присутність реалістичної типізації, яка проявляється при зіставленні понять «історична повість» і власне



«історія»: «Повість історична, – пише Франко, – се не історія. Історикові ходить передовсім о вислідження правди, о сконстатування фактів, натомість повістяр користується тільки історичними фактами для своїх окремих артистичних цілей, для воплощення певної ідеї в певних живих, типових особах» [253, т. 16, 7]. Присутній в обидвох творах *принцип реалістичної типізації* письменник уважає неодмінною ознакою літературної творчості як такої. Інша справа, що в реалізмі цей принцип абсолютизується.

Про тематику і напрям, яких дотримувався письменник, працюючи над «Захаром Беркутом», сам він у листі до М. Павлика від 12 листопада 1882 р. зазначає: «...Я пишу повість історичну, з XIII віку (напад монголів), і ідеальну (по поніманню характерів, хоч реальну по методі писання, так як і Флоберова «Salambo»)». Повість тота, хоч і містить у собі багато історичної і

неісторичної декорації, все-таки, надіюсь, збудить живий інтерес і у сучасних людей...» [253, т. 48, 329] На основі цього Франкового спостереження щодо особливостей власного твору Т. Гундорова робить висновок: «Саме у зв'язку із задумом повісти «Захар Беркут» Франко сформулював принципи нового реалізму – «ідеального», за його термінологією» [70, 57].

Ранні романтичні твори Івана Франка типологічно споріднені з пізніми, модерністського спрямування творами. Ця спорідненість заснована на спільному для обидвох мистецьких напрямів світоглядно-філософському підґрунті ідеалізму. «На зламі віків» очевидною стала вичерпаність позитивізму як доктрини світоглядно-філософської та натуралізму як літературної доктрини. І ось автор концепції «наукового реалізму», відданий на певному етапі світоглядної еволюції ідеям раціоналізму,

прагматизму та сцієнтизму, переглядає своє ставлення до цих першорядних цінностей позитивізму. Навіть більше, носієм зазначених ідей у творі «Маніпулянтка» Іван Франко робить негативного персонажа – доктора Темницького:

«Ворог усякого сентименталізму, він поглядав на світ холодним оком анатома і віддавна привик судити всіх і вся тільки з погляду свого улюбленого «я». Ворог дотепу і жартів, один тільки зворот виголошував з певним відтінком юмору, а був то жидівський зворот «Wus tojgt mir dus?» (на що мені се придасться?) Був се його оклик, невідступна мірка, яку прикладав до кожної нової речі, щоб оцінити її вартість. Одним словом, був се чоловік наскрізь «позитивний» і реальний. Хоч мав, напевно, не більше тридцяти літ, то, проте, здавалося, що у нього не було ніколи тої «шумної» молодості, що він ніколи не віддавався ніяким ілюзіям, не знав, що то запал

і ентузіазм, що ціле його життя було рівною простою лінією, без збочень, скоків і закрутів, без надмірних напружень, але і без слабостей і знесилля. Як у добрій машині, так і в нього все, здавалося, було обраховане, зважене і згори зведене до певної рівноваги» [253, т. 18, 38].

Даючи таку характеристику персонажеві, Франко ніби дає зрозуміти читачеві, що позитивістська методологія мислення – це ще далеко не панацея від моральної деградації людини. Відчуття ідеологічної обмеженості вульгарного позитивізму спонукало Івана Франка до створення оригінальної концепції «ідеального реалізму», яка дозволяла поєднати поетику реалістичного напрямку із світоглядно-філософськими постулатами ідеалізму (за одночасного збереження «здорових» елементів позитивізму). В зв'язку з цим виникають труднощі у дослідників реалістичної творчості Франка щодо визначення етапів еволюції

естетичної свідомості письменника: чи був це прямий розвиток від «наукового» до «ідеального реалізму»; чи був це розвиток за принципом гегелівської тріади («науковий реалізм» – теза; «ідеальний» – антитеза; поєднання обидвох концептуальних підходів – синтез); та й чи не співіснували обидві Франкові концепції паралельно? Відповіді на ці запитання слід шукати не лише у творчості Івана Франка, а й у впливі певних зовнішніх чинників: у загальних тенденціях духовного життя, особливостях літературного процесу кінця XIX – початку XX століть.

В інтелектуальній атмосфері того часу співіснували, перепліталися, накладалися, розвивалися паралельно різні світоглядно-філософські та літературні напрями, течії і стилі. Звичайно, ці тенденції не могли не відобразитися на особливостях індивідуального творчого методу письменника. Тому однозначно віддати

перевагу одній із трьох версій неможливо. І все ж, враховуючи те, що філософія на зламі століть еволюціонувала від раціоналізму до ірраціоналізму, а світова література – від реалістичного типу творчості до модернізму, є підстави визнати, що, хоч і не прямолінійно, з певними відступами, але все ж естетична свідомість Івана Франка розвивалася від «наукового реалізму» (спорідненого з натуралізмом) до «ідеального реалізму» (що на спільній філософській основі спадкоємно поєднує реалізм із романтизмом і потенційно – з модернізмом).

Безперечно, на еволюцію естетичної свідомості Івана Франка вплинули й загальносвітові тенденції в розвитку самого реалістичного напрямку, зокрема курс на поглиблення психологізму в творчості. Показовим у цьому аспекті є тяжіння автора до драматизації художніх творів. Саме драма відкриває письменникові оперативний простір

для зіштовхування персонажів – носіїв різних світоглядів, характерів, ментальних ознак. Це сприяє створенню психологічної напруги, наповнює художні твори підвищеною експресією.

У драмі «Украдене щастя» цікавий психоаналітичний матеріал міститься у монологів і діалогів дійових осіб, які відображають інтимні переживання Анни: «(Зупиняється, зажмурює очі і задумується.) Який страшний! Який грізний! А що за сила! Здається, якби хотів, то так би і роздавив мене і того... мойого... халяпу. Поглядом одним прошиб би. І чим страшніший, чим остріше до мене говорить, тим, здається, я більше люблю його. Вся тремчу, а так і здається, що тону в нім, роблюсь частиною його. І нема у мене тоді своєї волі, ані своєї думки, ані сили, ані застанови, нічого. Все мені тоді байдуже, все готова віддати йому, кинути в болото, коли він того схоче! Ах!» [253, т. 24, 46]; розпач

Миколи: «Господи, пощо ти вивів мене з криміналу? Чому не дав мені там зігнати? Я думав, що нема гіршої муки над неволю. А як прийшли пани і сказали мені: «Миколо, ти вільний, бачимо твою невинність» – Господи, то мені троха серце не трісло з великої утіхи. Я крил у Бога просив, щоб додому якнайскорше залетіти, а тут застав таке... таке, що й язик не повертається сказати! Таке, що неволя в криміналі против того видається мені раєм! (Ридає). І за яку се провину мене Господь так тяжко карає? Чим я його образив, чим прогнівив?» [253, т. 24, 49]; передсмертні душевні переживання Михайла: «Дай руку! (Простягає йому закровавлену руку, Микола дає свою). Спасибі тобі! Ти зробив мені прислугу, і я не гніваюсь на тебе! Я хотів і сам собі таке зробити, та якось рука не піднялася» [253, т. 24, 63].

Засоби психологізації прози в українській літературі базувалися на певних



традиціях світового та національного літературного процесу. Н. Калениченко зазначає, що у Марка Вовчка «психологія героїв розкривалася через показ їхньої поведінки, вчинків, фізичних почуттів, через розмови, деталі портрета тощо»; у Нечуя-Левицького – «через жваві, часто гумористично-сатиричні діалоги і внутрішні монологи; через сни, підсвідомі видіння, які часом переростають у символи, алегорії; через зіставлення з картинами природи, що подаються, як і в попередників, переважно в дусі фольклорної традиції, народнопісенної стилізації» [113, 262-263]. Внутрішні монологи, сни та підсвідомі видіння, які переростають у символи, – типова риса Франкової творчості. Згадаймо хоча б психологічну й художню майстерність автора у творенні внутрішніх монологів в оповіданнях «Під оборогом», «Вівчар», «Сойчине крило»; або символізацію снів та видінь у «Воа

constrictor'і», «Перехресних стежках» та інших творах письменника.

Пам'ятаючи, що реалізм передбачає не лише правдиве відтворення типових характерів у типових обставинах, а й дотримання *правдивості у деталях*, зазначмо, що деталь у представників наряду теж стала важливим засобом психологізації творчості. Це деталь портрета та костюма героїв, їхнього побуту, інтер'єру та екстер'єру їхніх помешкань, особливостей їхнього мовлення. А. Давид-Соважо, наприклад, вважає, що для реаліста костюм – «це людина або принаймні зовнішній зразок її особистості, верхня шкірочка його характеру» [72, 197].

Деталі портрета та костюма в оповіданні «Маніпулянтка» розкривають особливості характерів героїв твору, зокрема Целі та Семіона:

«Целя, сама молода, здорова і вродлива, любила всюди красоту і грацію. А він, хоч ще молодий, ходив згорблений і немов розломаний, мав лице широке, вистаючі вилиці, вид якийсь заляканий і непевний, блукаючий вираз очей, ніс розплющений і руде волосся. До того додати одіж, звичайно стареньку і немовби не на нього шиту – от і портрет автора тих любовних листів, тої «долі», що трафлялася панні Целіні.

«Се кандидат на Кульпарків!» – мигнуло в душі у Целі, коли перший раз побачила його на пошті, як подавав лист» [253, т. 18, 44].

Важливим засобом психологічної характеристики у творі «Для домашнього огнища» є опис деталей портрета Анелі й інтер'єру її помешкання:

«...Розкішно розвита брюнетка з блискучими чорними очима, з цвітом молодості і здоров'я на повних рум'яних

щоках, на чудово викроєних малинових устах, з маленькою ямочкою на круглому підборідді, що надавала їй вираз жартовливої молодості і невинності... Ніхто би по ній не пізнав, що їй 28 літ, що вона мати двоїх дітей, котрі ходять уже до початкової школи, – так молодим, свіжим і непочатим видається її лице, вся її еластична, дівоча і чаруюча постать. В простім, а проте дорогім і елегантнім домовім убранні вона дуже живо занята тим, що «робить порядок» у салонику: знімає полотняні футерали з м'яких коштовних меблів і з золочених рам дзеркал та образів, уставляє симетрично статуетки та оздобну посуду на комоді, придивлюється і примірює, де би найкраще стояти букетам з живих цвітів, що, настромлені в делікатні вазоники з золоченого скла, розливають сильні пахощі на весь салоник. Упоравшись з сим, підбігла до невеличкого, перламутром викладеного столика і накрутила старосвітський металевий

годинник, що довгий час без діла дрімав під хрусталивим клошем. Одним словом, молода пані «виганяє пустку» з сього салоника, котрий, очевидно, чимало часу стояв пустий, запертий. В комінку тріщить і гуде веселий огонь, що звільна оживлює, оґріває заморожене повітря салоника, немов достроює його до оживлених рухів, цвітучого лиця і розіскрених очей пані дому» [253, т. 19, 7-8].

Анеля постає перед нами в образі молодої, енергійної, елегантної господині дому, матері та дружини, яка понад усе дбає про добробут і комфорт у власному помешканні, про те, щоб усіляко підтримати «домашнє огнище». Автор з перших сторінок твору знайомить читача з основними мотиваційними чинниками поведінки головної героїні, всі дії якої підвладні материнському інстинктові та пристрасному коханню до чоловіка, що проявляється часом у надмірному, аж до одержимості, піклуванні

щодо власного зовнішнього вигляду та комфортабельного облаштування сімейного «гніздечка». Подальше знайомство з характером злочину Анелі дає підстави для співвіднесення психологічного портрета героїні з описаним у праці Ч. Ломброзо «Геніальність і божевілля...» (1882) психопатологічним типом жінки – «випадкового злочинця». «Крім сором'язливості та материнської любові, ми віднаходимо у випадкових злочинців і інші ніжні та благородні почуття, що свідчать про те, як мало відхиляються вони від нормального жіночого типу» [160, 489], – зазначає Ч. Ломброзо. Водночас науковець вважає, що самовіддане прагнення таких жінок забезпечити зовнішню видимість матеріального благополуччя (у чому вони вбачають сенс власного життя) нерідко спонукає їх до злочину: «Мотивом злочинів у жінок буває досить часто їхня пристрасть до

нарядів і прикрас» [160, 461]. Причому «величезне психологічне значення мають сукні та строї» навіть «в очах нормальної жінки, яка оцінює оточуючих за їхнім одягом»; «жінка краде або вбиває з метою гарно одягтися, так само, як нечесний купець здійснює дуті операції, аби підвищити свій кредит» [160, 462].

Поза сумнівом, психологізм у реалістичній літературі загалом і в творчості І. Франка зокрема розвивався і поглиблювався в унісон із досягненнями в галузях психології та психіатрії.

Літературознавці вважають, що наступною сходинкою в розвитку реалістичної літератури був її перехід «від чуттєво-емоційного аспекту передачі духовних переживань... до раціонального, інтелектуального»; «двобій думок, поглядів, почуттів стає основою багатьох творів» [113,

262-263]. У Франка тенденція до інтелектуалізації прози, що проявляється у зіткненні точок зору носіїв різних світоглядних переконань проявляється у творах «На вершку», «Хома з серцем і Хома без серця», «Odi profanum vulgus», «Як Юра Шикманюк брів Черемош» та інших. В останньому творі письменник навіть випередив свій час, вдаючись до прийому, притаманного літературі ХХ століття. Представники «магічного реалізму» вдавалися до міфологізації творчості, що давало їм можливість на загальному реалістичному тлі розвитку дії втілювати певні світоглядно-філософські ідеї, погляди і переконання, надаючи їм позачасового та позапросторового виміру. Носіями цих вічних ідей в оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош» є дві міфічні постаті – Чорний і Білий демони. Я. Мельник про особливості цього твору І. Франка пише: «У найкращих традиціях



реалістичної манери побутописання витриманий, зокрема, перший розділ оповідання (усього їх три) – трагічна історія гуцула Юри Шикманюка, котрий, потрапивши в тенета до корчмаря Мошка, вирішує вбити кривдника, самому звершити «кару Божу». «Поява «на кону» дійства в другому розділі оповідання двох демонів – Чорного і Білого (символів Добра і Зла) – різко переводить реалістично-побутову історію в ірреальні виміри, надає творіві параболічного характеру, глибинного філософського звучання. Із побутового «образка» оповідання трансформується у «філософію буття»...» [172, 27]

Як у поезії, так і в прозі одним із джерел Франкового звернення до реалізму є тяжіння автора до сатиричного погляду на хиби й недоліки навколишньої дійсності.

Сатира на схоластику та консерватизм у галицькому суспільстві міститься у прозовому відповіднику Франкових «Ботокудів» – творі «Сморгонська академія», стилізованому під «археологічну опись старолюба, рукопись». За змістом і формою оповідання нагадує «Історію одного міста» М. Салтикова-Щедріна. Обидва автори пародіюють офіційну історіографію. М. Салтиков-Щедрін починає своє «Звернення до читача від останнього архіваріуса-літописця» словами:

«Якщо древнім еллінам і римлянам дозволено було складати похвалу своїм безбожним начальникам і передавати потомству огидні їхні діяння для повчання, невже ж ми, християни, котрі від Візантії світло отримали, виявимося у цьому випадку менш достойними і вдячними?» [220, 6].

Схожий початок і оповідання І. Франка:

«Не знаю, чи є де в світі край, багатший в історичні і допотопні пам'ятки, як наша любима Галіція, а прецінь на ганьбу нашим ученим і на превелику шкоду науки досі ніхто не освітив научним світлом, не впорядкував і не показав усьому світові тих безцінних скарбів, котрі скриває в надрах своїх галицька природа» [253, т. 16, 424].

Автори навмисно налаштовують читача на ознайомлення із серйозною науковою працею, аби увиразнити різницю між формою та змістом твору: за піднесеним високим стилем наукової розвідки приховується гротескне висміювання мізерії та дріб'язковості описаних «здобутків» суспільного устрою та духовного розвитку. «Безцінні скарби», про які письменники-«літописці» хочуть повідомити потомків, виявляються фальшивими: «До таких надприродних пам'яток я числю, наприклад, закамелі думки, заскорузлі поняття і

задеревілу совість, і кілька других кусників, котрі описані нижче а котрі удалося мені відкрити іменно в Сморгонській академії» [253, т. 16, 425-426], – пише Франко.

Такого ж типу сатира міститься і у Франковому оповіданні «Свиня». Щоправда, гротескно-сатиричне викриття вад і недоліків духовного та суспільно-політичного устрою поєднується вже з пародіюванням публіцистичного стилю:

«– Стид тобі, свине, стид тобі! ...А прецінь же маєш якусь свідомість, якесь почуття! Ну, скажи, будь ласкава, як ти голосувала оноді при виборах до Ради державної? Невже чесне боже сотворіння може так голосувати? За пару буряків продати свою совість! Фе, свине, се вже й для свині забагато! І ще, як на сміх, читаєш і «Батьківщину», і «Русскую правду» [253, т. 18, 228].

На контрасті між офіційною версією щодо важливості прийняття конституції в Австро-Угорщині та реальними результатами її впровадження у життя побудований і сатиричний твір І. Франка «Свинська конституція». Дотримання цього композиційного принципу задекларовано устами головного героя – оповідача «з народу» Антона Грицуняка:

«— Е, ні, я не про паперову говорю, — відповів я, — а про правдиву, таку, як вона виглядає по самій правді. Бачив ти коли сю дійсну, живу конституцію?» [253, т. 20, 11]

Проблема застосування гротеску в реалістичних творах І. Франка безпосередньо пов'язана з проблемою мови його художніх творів. Адже гротеск передбачає використання просторіч, вульгаризмів, діалектизмів та інших ненормативних лексичних засобів. Власне, реалістичний тип творчості відрізняється від

інших ідейно-естетичних систем надзвичайно уважним ставленням не тільки до естетичної, експресивної чи пізнавальної, а й до ідентифікаційної функції мови.

Намагаючись реалістично передати особливості мовлення того чи іншого героя як типового представника певної професійної, соціальної або етнічної групи, І. Франко скрупульозно досліджує їхню лексику.

Вражає, наприклад, Франкова обізнаність з офіційно-діловою лексикою, канцелярським тезаурусом, вжитими у п'єсі «Рябина». Монолог Перуна (всього – понад сторінку тексту) насичений зазначеними мовними засобами:

«Я вже то знаю: як скоро така субернація в селі, то зараз і з староства комісар, і з ради повітової делегат, а кождому подавай і книжки, і протоколи, і касу, і табелю податкову! Тьфу, чорт би їх побрав з такими

порядками! А у мене там всюди таке, що не дай Господи. А вже найбільше з тими податками. Тут вже за перший квартал цього року екзакуцію платимо, а ми ще за торічний піврік не заплатили. Та воно-то ніби громада гроші зложила, але ми оба з вйтом позичили на тоту прокляту доставу дерева, щоб воно скипіло! Ну, з доставою провалилися, контракту не додержали, кавція з громадських грошей пропадає, а тепер плати екзакуцію» [253, т. 23, 92].

Щодо правдивості й життєвідповідності мови героїв реалістичних творів, то в цьому аспекті Іван Франко використовує та розвиває здобутки натуралістичного напряму літератури, під впливом якого український письменник перебував упродовж тривалого часу. Адже демократизація тематики натуралістичних творів неодмінно призводила до демократизації випробуваних у натуралізмі мовних засобів. Звернення Е. Золя до

селянської та робітничої тематики, за Франком, вимагало правдивого зображення його персонажів, вміння передати «запах люду», передати «зблизька його бесіду» [253, т. 26, 102]. Теоретичне обґрунтування цієї тенденції знаходимо у монографії М. Бахтіна «Питання літератури й естетики»: «Мова для свідомості, що живе у ній – це не абстрактна система нормативних форм, а конкретний суперечливий погляд на світ, – зазначає дослідник. – Усі слова пахнуть професією, жанром, напрямом, партією, певним твором, певною людиною, поколінням, віком, днем і годиною. Кожне слово пахне контекстом і контекстами, в яких воно жило своїм соціально напруженим життям; усі слова та форми заселені інтенціями. У слові неминучі обертони (жанрові, напрямові, індивідуальні)» [15, 106].

Як уже зазначалося, Іван Франко досягає правдивості й реалістичності у передаванні



мови своїх персонажів і завдяки відмові від тотального підпорядкування мовній нормі. Як доказ – історія з передруком «оповідання старого ріпника» «Полуйка». Уперше твір надруковано з максимальною адаптацією до норм літературної мови в журналі «Киевская старина» 1899 року. Однак під час передруку в окремій збірці «Полуйка і інші бориславські оповідання» текст зазнав, порівняно з першодруком, ряду мовностилістичних і правописних виправлень. Зокрема відновлено діалектизми, замінені в тексті «Киевской старины» їхніми літературними еквівалентами, тобто слова «та», «сажені», «прокопаєш», «горілка», «чіплятися» та ін. виправлені на «тота», «сяжні», «прокоплеш», «горівка», «покажеся», «му», «наверха», «буде течи», «касієр», «дусить», «що хвиля» [253, т. 21, 475].

Жива мова Франкових селян немов підслухана автором у гущині самого народу.

Вона позбавлена штучних словесних прикрас і естетичних реверансів, надмірної метафорики та гіперболізованої образності. Як і в поезії, у прозі для створення макрообразів письменник використовує звичайний будівельний матеріал – автологічне, «необразне» слово у всій його первісній простоті та однозначності. Проза Івана Франка доводить правильність тези А. Давида-Соважо про те, що «для романіста недостатньо відмовитися тільки від будь-якого наміру підняти своїх дійових осіб до себе; необхідно перейнятися їхніми поглядами, дивитися на світ їхніми очима, думати їхнім мозком, прийняти їхні звички та мову навіть у тому випадку, якби ця мова була запереченням «художнього письма» [72, 251].

Загалом аналіз художньої прози Івана Франка підтверджує відданість письменника реалістичній концепції не тільки на рівні світоглядних установок і теоретичних умовиводів, а й на рівні творчої практики.

Причому художня спадщина письменника відображає динаміку розвитку реалістичного мистецтва у світовому та національному літературному процесі. Реалізм у різних його модифікаціях (просвітницький, науковий, критичний, ідеальний і навіть магічний) становить поетикальну доміанту окремих Франкових творів і циклів. Оригінальність і новаторство творчих здобутків письменника в реалістичному мистецтві полягають у вдалому синтезуванні елементів реалізму з елементами інших літературних напрямів (романтизму, символізму, натуралізму, імпресіонізму, експресіонізму тощо). Універсальність і багатовимірність ідейно-естетичної системи реалізму в поєднанні із синтезуючою здатністю творчого методу Івана Франка давали письменникові можливість адекватно відображати реалії життя у всіх його індивідуальних і типологічних, суб'єктивних і об'єктивних проявах. Реалістичний доробок у

творчій спадщині Івана Франка не тільки засвідчує неабиякі індивідуальні здобутки митця у цьому напрямі, а й закладає відповідні національні традиції в українській літературі, традиції, що й досі становлять основу її значущості в контексті світового літературного процесу.

## **2.7. Імпресіонізм у літературно-критичній рецепції Івана Франка**

Однією з найбагатших і найяскравіших, хоч усе ще, на жаль, малодосліджених граней творчого таланту Івана Франка є його імпресіоністичний доробок. Завдання нашого дослідження у цьому підрозділі якраз і полягає у виявленні особливостей Франкової рецепції типологічних констант зазначеного напрямку мистецтва.

Насамперед з'ясуємо, які саме концептуальні положення можуть претендувати на роль «конститууючих домінант» у доктрині імпресіонізму. Зробити це важко хоча б через те, що *один із найголовніших приписів* у класичному імпресіонізмі – вимога *звільнитися від будь-яких приписів*. Імпресіоністи навіть заперечували існування своєї власної школи, оскільки вважали, що живе й безпосереднє сприйняття дійсності вмирає там і тоді, де і коли народжується академічна система правил. Скептичне ставлення до теорії стало першопричиною відсутності чіткої термінологічної визначеності щодо імпресіонізму. Деякі науковці відмовляють йому в праві називатися самостійним літературним напрямом і дають йому дефініцію як «течії модернізму, яка відзначається ушляхетненим, витонченим відтворенням особистісних вражень та

спостережень мінливих миттєвих відчуттів та переживань» [98, 20]. Інші вважають імпресіонізм світоглядною, соціально-етичною й естетичною основою декадансу, його субстратом [46]. Ближчою до істини, на наш погляд, є точка зору Д. Наливайка, який, з огляду на значущість імпресіонізму в розвитку світового мистецтва, вважає його самостійним напрямом [183].

За умов відсутності чіткого кодексу теорії імпресіонізму, скористаймося численними потрактуваннями цього напрямку (до *об'єктивного* через *інтерсуб'єктивне*), а також можливістю з'ясувати його ідейно-естетичну значущість шляхом порівняння його положень із доктринами інших напрямів.

На нашу думку, перехідність є визначальною категорією для розуміння феномену імпресіонізму. Це мистецтво – своєрідний міст, який розділяє і водночас

об'єднує традиційні ідейно-естетичні системи й новаторські пошуки кінця XIX століття. Свого часу великий художник-імпресіоніст Огюст Ренуар зазначав: «Якщо справді потрібно застерігатися небезпеки завмерти в тих формах, котрі ми успадкували, то не слід однак через любов до прогресу прагнути цілковито відірватися від віків, котрі вже минули» [250, 5].

Цю ж рису в імпресіонізмі підкреслюють і сучасні дослідники: «Імпресіонізм в літературі справедливо вважається перехідним явищем від реалізму до пошуків нових художніх форм. Одним із головних його постулатів є перехід від «всезнаючого» наратора до «непомітного» суб'єкта викладу. Точка зору спостерігача (оповідача) переміщується з навколишнього середовища у внутрішній світ людини, точніше кажучи, в її чуттєву сферу» [150, 202].

Зрештою, перехідний характер імпресіонізму не міг не помітити такий пильний теоретик літератури, як Д. Наливайко, який між іншим зазначає, що проявам імпресіонізму «притаманні хитання між об'єктивним і суб'єктивним, між реалістичною традицією і суб'єктивістськими течіями «кінця віку» [183, 158].

Ця перехідність давала підстави для найрізноманітніших тлумачень і коментарів. Завдяки їй, як зазначає В. Ванслов, у радянський період «ті, хто негативно ставився до імпресіонізму, «підводили» його під модернізм, а ті, хто симпатизував імпресіонізму, «виводили» його за межі модернізму» [31, 127].

І в генетичному, і в типологічному аспектах імпресіонізм перебуває на перетині двох типів творчості: реалістичного та модерністського. Відповідно найближчими



його «сусідами» як у діахронії, так і в синхронії є натуралізм і експресіонізм.

Порівняно з натуралізмом, в ідейно-естетичній системі імпресіонізму відбулися зміни, які здатні поставити під сумнів тезу про однозначну належність наряду до реалістичного типу творчості. Останній можна вважати оптимальною, але не винятковою системою координат для імпресіонізму, так само, як модерністський тип творчості видається оптимальною, але не єдиною системою координат для експресіонізму. Еволюція естетичної доктрини імпресіонізму передбачала перегляд основних ідейно-естетичних принципів натуралізму (сцієнтизм, об'єктивізм, світоглядний монізм, принцип життєподібності). Концептуальна модель імпресіонізму, з огляду на її перехідність, перебуває у межовій ситуації вибору між позитивістським раціоналізмом та ірраціональними течіями філософії «кінця

віку». Саме ця обставина зумовлює, на наш погляд, екзистенціальний характер імпресіонізму. Сцієнтизм у кінці XIX століття поступово здає свої позиції естетизмові. Навіть Франко – автор знаменитої концепції «наукового реалізму» змушений зрештою переглянути своє безкритичне (на певному етапі) захоплення сцієнтичними тенденціями у мистецтві. Інерція натуралістичного об'єктивізму в імпресіонізмі збереглася лише в намаганні максимально *об'єктивно* передавати *суб'єктивне* сприйняття світу. Якщо в близькому до імпресіонізму натуралізмі міметичний характер проявляється у фактографічному відображенні явищ зовнішнього світу, «шматків життя», то сам імпресіонізм зорієнтований на фактографічне відображення вражень від явищ зовнішнього світу. Натуралістичний принцип перенесення «шматків життя» у літературу Франко розвиває в дусі часу: він допускає можливість

комбінування атомів-фактів у художньому творі, а не тільки протокольний опис останніх; до того ж самі складники реальної дійсності мають дещо інший, ніж у натуралізмі, зміст: вони сприймаються не як реалії матеріальної дійсності, а як елементи психологічного сприйняття життєвих фактів – *враження*, а це вже характерна риса імпресіоністичного мистецтва. Реалістична вимога демократизації творчості, притаманна натуралізму відразу до рафінованого зображення дійсності у зрілого Франка втрачають самоцінність і самодостатність; вони отримують типово імпресіоністичний критерій доцільності – здатність чи неспроможність викликати враження.

Загалом суб'єктивізм домінує в імпресіоністичному мистецтві, доходючи в окремих авторів і в окремих творах навіть до соліпсизму (явища, більш характерного для пізнішого експресіонізму), коли існування

зовнішнього світу, окремих предметів, явищ і їхніх властивостей ставиться у залежність від пізнавальної діяльності людини (її відчуттів, емоційних переживань, асоціативного мислення).

Екзистенціальність імпресіоністичного напряму детермінує також його відхід від світоглядного монізму до плюралізму, який передбачає усвідомлення множинності автономних духовних субстанцій в основі світобудови.

З реалістичним типом творчості імпресіонізм єднають міметична основа (орієнтація на відображення, а не на вираження), а також демократизм у виборі прийомів і засобів художнього зображення. Принципу життєподібності імпресіоністи теж дотримуються, але життя вони вимірюють і відображають інакше від своїх попередників:

не в зовнішніх матеріальних, а у внутрішніх духовних категоріях.

У ситуації вибору імпресіоністи перебувають і щодо бінарної опозиції матеріального та ідеального. Хитання між цими двома категоріями безпосередньо пов'язане з хитанням між філософськими системами позитивізму й інтуїтивізму. Л. Гурова пише: «Імпресіонізм – дитя матеріалістичного світогляду. Його світ, безсумнівно, позитивний. Але світ цей не був таким, яким його бачив О. Конт, він не був світом замкнутого буття, але – становлення, руху» [111, 67]. Приймаючи загалом це твердження, спробуймо все ж поставити під сумнів деякі його моменти. По-перше, імпресіонізм – дитя таки двох батьків: і матеріалізму, й ідеалізму. Причому ще й важко сказати, хто з них мав більший вплив на його «виховання». По-друге, світ імпресіонізму можна вважати позитивним тільки за умови,

що термін «*позитивний*» вживається в загальному значенні слова, а не як синонім до «*позитивістський*». В імпресіонізмі немає вже типових для класичного позитивізму культу науки, беззастережної віри в прогрес, всезагального детермінізму тощо. З філософії позитивізму, репрезентованої зокрема і вченням О. Конта, імпресіоністи успадкували й розвинули розуміння терміну «позитивний» як «відносний» – на протипагу до «абсолютного». Це одне із шести значень терміну «позитивний», які пропонує польська дослідниця філософії позитивізму Б. Скарга [299, 12]. Відчуття відносності нашого знання про зовнішній об'єктивний світ та й, зрештою, відносності самого цього світу якраз і підштовхувало імпресіоністів до соліпсизму, а також до відкидання будь-якої метафізики, надлишкового теоретизування, «замкнутого буття» у рамках певної доктрини. Для реалістів і натуралістів принцип відносності не мав

такого великого значення, і саме це зберегло їхній світоглядний монізм, концепцію всезагального детермінізму від розщеплення, на відміну від ідейно-естетичної системи імпресіонізму.

Теза про світоглядний плюралізм імпресіоністів не є загальноприйнятою. Навпаки, більшої популярності у мистецтвознавстві набула думка, що у творах зазначеного напрямку «людина і світ, якому вона належить, – одне ціле, вони створені з одної матерії й існують, підпорядковуючись єдиним, простим і незмінним законам буття» [180, 41]. Однак це відчуття єдності – крихке й непевне. Воно з'являється внаслідок незримої присутності в кожному окремо взятому епізоді імпресіоністичного твору одного й того самого всеорганізовувального і всепорядковувального первня – індивідуального авторського сприйняття. Ілюзія єдності зникає, як тільки ми

намагаємося пильніше дослідити причинно-наслідкові зв'язки між окремими деталями в імпресіоністичному творі, так само, як в образотворчому мистецтві цілісність імпресіоністичної картини розпадається на хаотичне нагромадження дрібних мазків при наближенні до неї. Дійсність в імпресіоністів, як і в натуралістів, складається з окремих атомів-фактів або монад. Та якщо натуралісти визнають існування об'єктивних раціональних законів світобудови, то в імпресіоністів розщеплення дійсності на монади більшою мірою уможливорює випадкові зв'язки між ними, а отже, є одним із перших кроків до модерністського трактування світу як абсурдного й хаотичного. Принцип відносності у філософії позитивізму виявився зародком смертельної хвороби в її тілі, і хоч в імпресіонізмі він ще не розвинувся до метастаз релятивізму чи інтуїтивізму, все ж примусив митців засумніватися у всесильності та



всеохопності людського розуму, призвів до зацікавлення чуттєвою, емоційною сферою пізнавальної діяльності людини і, зрештою, породив тенденцію до соліпсизму. Таке траплялося і в давніші часи. У кінці XIX століття теоретик літератури А. Давид-Соважо пише: «Починаючи з того моменту, коли природу зовнішню і природу внутрішню почали розрізняти завдяки могутнім зусиллям абстрактного мислення, мистецтво постало перед вибором між цими двома світами, і ми маємо можливість з точністю визначити, наскільки воно в певні моменти наближалось до одного з них чи віддалялося від того чи того» [72, 17].

Д. Наливайко вважає, що «двоїстість імпресіонізму» полягає в хитанні між об'єктивним світом і його суб'єктивним образом, що може привести художника до крайнього суб'єктивізму і навіть до соліпсизму [183, 170]. На наш погляд, є всі підстави

говорити не тільки про двоїстість, а й про множинність імпресіонізму. На зміну монізму і приходять не дуалізм (в імпресіонізмі немає полярного протиставлення категорій добра і зла, матеріального й ідеального, тілесного та духовного, як у романтизмі), а плюралізм, який передбачає толерантне ставлення до кожної автономної монади з огляду на її самоцінність і самодостатність. Оскільки зовнішня взаємодія між монадами носить не лише закономірний, але й випадковий характер, то це дає підстави припустити існування внутрішньої детермінації її буття, ставитися до неї не як до *об'єкта*, а як до *суб'єкта*, ставитися до світу, складеного з безлічі таких монад, не як до *об'єктивного*, а як до *інтерсуб'єктивного*.

Плюралізм світоглядний не міг не відобразитися на плюралізмі вузькоестетичному, такому, що стосується форми художнього твору. Якщо в натуралізмі

мова йшла здебільшого про демократизацію тематики, то в імпресіонізмі до цього додається ще й демократизація прийомів і засобів художнього зображення. Д. Наливайко вважає, що головний принцип у імпресіоністів і реалістів один – прагнення досягнути правди в мистецтві. Для цього необхідно позбутися умовностей, схем і штампів, нагромаджених між мистецтвом і дійсністю, досягти прямого, не опосередкованого ніякими умовностями, правдивого сприйняття природи і життя [183, 163].

На відміну від реалістів і натуралістів, імпресіоністи прагнуть відобразити не саму природу, а враження від її сприйняття. Від широких просторів зовнішнього світу вони переходять до спостереження і точного опису глибин світу внутрішнього. В імпресіонізмі зростає вага ірраціонального, хоч цей процес не доходить ще до таких гіпертрофованих форм, як пізніше в експресіонізмі, де дійсність

постає у деформованому вигляді. В імпресіонізмі дійсність не спотворена, а розщеплена на безліч монад-фрагментів, які мають не тільки часо-просторові виміри, як у традиційному мистецтві, а й психологічні. Останні залежать від здатності справляти враження на митця чи реципієнта, а в художній практиці передаються за допомогою створення асоціативного ряду, використання символіки, тропів, емоційно забарвленої лексики. Дрібні деталі зовнішнього світу цікавлять імпресіоністів лише з точки зору здатності підсилити або послабити відповідний настрій. Зовнішній світ не деталізується, а передається максимально лаконічним і водночас точним штрихом; описи часто нагадують етюди, нариси, шкіци. Заглиблення у психологічний світ і генетичний зв'язок з образотворчим та іншими видами мистецтв призвели до активного використання в літературному імпресіонізмі словесних засобів відтворення

кольорів, світлотіней, звукових барв і тонів, що передають зміну внутрішніх почуттєвих станів автора. Письменники часто вдаються до форми ліричного монологу, використання незакінчених фраз, думок, які допомагають відобразити плин настроїв та вражень героя [98, 21]. З образотворчого мистецтва в літературу перейшов і плерний, акварельний, ліризований тип імпресіоністичного пейзажу. Митець в імпресіонізмі – посередник між зовнішнім матеріальним та внутрішнім душевним світом людського буття. Однак і в матеріальних формах зовнішнього світу прихована еманція духу, ідеї, ідеалу, краси. Завдання митця – розкрити перед іншими людьми цю красу, тому витонченість, вишуканість, естетство – неодмінні ознаки імпресіоністичного твору.

Парадокс плюралізму в тому, що він протистоїть метафізиці, схоластиці, догматизмові шляхом толерантного ставлення

до будь-яких, навіть протилежних за своєю суттю, догм (таким чином доводиться їхня відносність). Плюралістичну тенденцію в тогочасному літературному процесі з вражаючою прозорливістю підмітив І. Франко: «Література в її цілості чим раз більше починає ставати неподібною до школи, де все підігнано під один шаблон, під одні правила, а чим раз більше подібна до життя, де ніщо не повторюється, де нема правил без виїмків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безконечна різноманітність явищ – течій» [253, т. 41, 525]. Відсутність єдиної, більш-менш сталої системи координат породжує мозаїчну, фрагментарну картину імпресіоністичного світу. Цей світ – нестійкий і багатополлярний, світ становлення і вічного руху, світ, перетворений на процес виникнення і зникнення. Хвилювання, вібрація, ритмічне миготіння кольорів і образів, часта зміна точок

зору навіть на один і той самий предмет – це також риси імпресіоністичного мистецтва.

*Теоретичні* аспекти напряму, який зневажав *теорію*, складні й багатогранні, але повернімося до його історико-літературних координат.

Доля імпресіонізму в українському літературознавстві мало чим відрізняється від долі його найближчих літературних «родичів» – натуралізму й експресіонізму. В радянський період усі вони більшою чи меншою мірою були репресовані як нереалістичні, а отже, ворожі пролетарському мистецтву. І якщо на початку ХХ століття існування українського імпресіонізму було очевидним для таких дослідників історії української літератури, як І. Франко, М. Зеров, П. Филипович, С. Єфремов, то приблизно з 30-х років починається період замовчування щодо імпресіоністичних тенденцій у розвитку українського

літературного процесу. Зацікавлення українським імпресіонізмом залишається переважно у представників діаспори (книга О. Черненко «Михайло Коцюбинський – імпресіоніст»). В Україні ж реабілітація імпресіонізму починається в дев'яностих роках у працях Ю. Кузнецова («Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.» [140]), його-таки, у співпраці з П. Орликом («Слідами феї Моргани...» [141]), В. Агеєвої («Українська імпресіоністична проза» [1]).

Переважна більшість дослідників пов'язує явище українського імпресіонізму з творчістю М. Коцюбинського. До речі, І. Франко одним із перших звернув увагу на існування імпресіоністичної тенденції в українській літературі загалом і в творчості М. Коцюбинського зокрема (стаття «Старе й нове в сучасній українській літературі»). Вже на основі аналізу Франкової праці П. Филипович упевнено заявляє про існування



імпресіоністично-психологічного напрямку в новішій українській белетристиці [251, 117]. Филипович, як і Франко, схильний вважати репрезентантами цього напрямку, крім Коцюбинського, Кобилянську, Яцкова, Стефаника.

Д. Наливайко вважає, що в Україні, як і в Росії, імпресіонізм не перетворився у самостійний напрям і проявився головним чином у рамках інших художніх систем і у взаємодії з ними. Найбільше імпресіонізму вчений віднаходить у творчості М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянської [183, 156].

Інші літературознавці зачисляють до українського імпресіонізму М. Вороного, М. Хвильового, Г. Косинку [98, 21], а також В. Винниченка й А. Головка [97, 102].

Що ж стосується імпресіонізму в творчості І. Франка, то спеціальних наукових

розвідок на цю тему, на жаль, практично немає. М. Зеров, аналізуючи особливості еволюції естетичної свідомості І. Франка, зауважив, що мистецька практика письменника в обсягу прози змінюється «від натуралістично-протоколярного оповідання, іноді зафарбованого публіцистикою, до оповідання психологічного, не чужого деяких рис імпресіоністичної манери» [101, 486].

І. Стебун, по суті, відзначає вплив поезики імпресіонізму на творчість І. Франка, хоч, на відміну від Д. Наливайка, і розглядає сам напрям у контексті модерністського, а не реалістичного типу творчості: «І. Франко на прикладі власної творчості переконливо довів, що використання багатства кольорової гами, динамічність і філігранність кольорового малюнка зовсім не є монополією модерністів, а може бути і є цілком природним і властивим для реалістичного мистецтва (хоч це й не є для нього самоціллю). Саме такі неперевершені

зразки кольорової гармонії дав І. Франко в циклі своїх поезій «В пленері», в окремих розділах поеми «Іван Вишенський» [232, 116]. Ця думка видається цілком слушною з єдиним застереженням, яке дозволяє уникнути ідеологічного упередження: так само й модернізм здатний абсорбувати у власній художній системі елементи реалістичного типу творчості.

Детальніший аналіз Франкового імпресіонізму знаходимо в статті М. Легкого «Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка» [150], де розглядається зв'язок між поетикою цього літературного напрямку та концепцією наратора в деяких творах письменника.

Однак, з огляду на важливість постаті І. Франка для розвитку українського літературного процесу, можна сподіватися, що ґрунтовне дослідження імпресіоністичних

тенденцій у його творчості – справа недалекого майбутнього, тим більше в умовах реабілітації імпресіонізму як такого у вітчизняному літературознавстві.

Феномен імпресіонізму в творчості Івана Франка передбачає органічне поєднання теоретичного осмислення і практичного застосування художніх елементів цього напрямку. Насамперед розгляньмо теоретичний аспект проблеми.

Про обізнаність І. Франка з ідейно-естетичною доктриною імпресіонізму свідчить цілий ряд його літературно-критичних праць. Наприклад, у статті про німецькомовний журнал «Der Kunstwart» він звертає увагу на цікаву розвідку під назвою «Що таке малювання «en plein air», надруковану в дванадцятому номері цього журналу [253, т. 27, 277]. (Як відомо, малювання «en plein air» культивували саме художники-імпресіоністи).

Сутність і значущість доктрини імпресіонізму Франко виокремлює, зіставляючи площини «старого» й «нового» в тогочасній українській літературі. Аналізуючи однойменну Франкову статтю, М. Легкий робить висновок, що «Франко-критик, говорячи про «молодих» письменників, немовби передбачив власні творчі пошуки», бо «генеза новітніх естетичних пошуків письменника прихована в напрузі між «старим» і «новим», що має місце у його творчій свідомості» [150, 203]. Справді, амбівалентність естетичної свідомості Франка спричинилася до того, що він, так само, як і його видатні колеги по літературному цеху – брати Гонкури, Доде, Мопассан і навіть Золя, попри повагу до «старого» реалістично-натуралістичного напрямку, цікавився «новим» імпресіоністичним мистецтвом. До речі, на ідейно-естетичну спорідненість натуралізму й імпресіонізму звертає увагу Д. Наливайко:

«Золя і ранні імпресіоністи сходились у тому, що надавали великого значення двом моментам: точному спостереженню і проявленню індивідуальності художника. Здавалось, що творчість імпресіоністів безумовно вкладається у відоме визначення раннього Золя, за яким мистецтво – це «шматочок природи, що розглядається крізь той чи інший темперамент» [183, 109].

Старші письменники, на думку Франка, «клали собі метою описати, змалювати такі чи інші громадські чи економічні порядки, ілюструючи їх такими чи іншими типами, або змалювати такий а такий характер, як він розвивається серед такого чи іншого оточення». Для літераторів нової генерації «головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна» [253, т. 35, 108]. Як бачимо, Франко звертає увагу на

психологізм і настроєвість «нової» белетристики. Критик слушно позначає вектори обсервації в «старій» і «новій» літературі: «Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин – і тільки при помочі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення. Властиво, те оточення їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лише тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати» [253, т. 35, 108]. Звідси постають ліризм і лаконізм, притаманні й імпресіонізові як складникові «новішої» літератури. «Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та переможна хвиля

ліризму, що розлита в них, – зазначає Франко. – В порівнянні до давніших епіків їх [нову генерацію письменників, – Р. Г.] можна би назвати ліриками, хоча їх лірика зовсім не суб’єктивна; навпаки, вони далеко об’єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво, переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима» [253, т. 35, 108]. Останнє твердження свідчить також, що Франко бачив тенденцію до ототожнення наратора та персонажа твору (одна з ознак імпресіоністичної літератури); він усвідомлював наявність органічного зв’язку між суб’єктивізмом і об’єктивізмом у «новій» белетристиці, бо об’єктивізм, про який веде мову критик, пов’язаний з плюралістичними основами світобачення нової генерації літераторів і сприймається як інтерсуб’єктивізм, а тому значно відрізняється від «старого» реалістичного чи



натуралістичного об'єктивізму, який сприймається відповідно як авторське всезнання або неупереджене копіювання «шматків життя».

На основі аналізу діалектики «старого» і «нового» в літературі Франко, по суті, характеризує особливості імпресіоністичного мистецтва і в іншій статті – «З останніх десятиліть XIX віку». Зокрема про «новішу белетристику» він пише: «Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її головну тему, – се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи. Не об'єктивне, протоколярне представлення мають на меті автори, а збудження в душі читачів аналогічного чуття чи настрою всякими способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії» [253, т. 41, 525-526].

Франко був майстром метафоричного вислову навіть у науковому стилі. Наприклад, він влучно порівнює натуралістичну техніку письма з роботою фотографічного апарата. Свого часу письменник і сам не уникнув спокуси відчувати себе фотографом «шматків життя», але необхідність йти в ногу з розвитком літературного процесу примушує його переглянути своє ставлення до натуралістичного мистецтва. Поступово Франко віддає перевагу манері, яку він підмітив у Яна Каспровича, в котрого те, що Золя називає *documents humains*, пропускається «крізь призму індивідуальності і поетичної фантазії самого автора», причому «призма ця – скоріше слабо опукле дзеркало, що відображає речі і людей незвичайно точно в усіх деталях, хоч і порушує якоюсь мірою природні пропорції між цими деталями» [253, т. 28, 153]. Видається цілком можливим використовувати цей образ для характеристики не лише

імпресіоністичного, але й експресіоністичного мистецтва. Різниця тільки в тому, що вектор зображення в імпресіонізмі спрямований від зовнішнього світу до «призми», а в експресіонізмі – від «призми» до зовнішнього світу. Та ще – якщо в імпресіонізмі справді «слабо опукле дзеркало», то в експресіонізмі «дзеркало» викривлене настільки, що відображає «шматки життя» у деформованому вигляді. В принципі така «призма» повинна бути в арсеналі кожного серйозного літератора, а в імпресіоністичному й експресіоністичному мистецтві вона чи не найбільше актуалізується. Навіть «фотографування» через таку «призму», в розумінні Франка, отримує новий шанс перерости з ремісництва у справжнє, зігрите теплом авторської індивідуальності, мистецтво. Скажімо, про Шевченкову поезію «Вечір на Україні» Франко пише: «Вся та вірша – немов моментальна фотографія

настрою поетової душі, викликаного образом тихого весняного українського вечора» [253, т. 31, 68]. У знаменитому трактаті «Із секретів поетичної творчості» Франко аналізує вірш Шевченка так, наче мова йде про типово імпресіоністичний твір. Можна звичайно припустити, що у період написання трактату Франко так захопився «новітніми» тенденціями в літературі, що підсвідомо накидав модерні категорії та поняття навіть на творчість письменників, які до імпресіонізму не мають ніякого відношення. Але, з іншого боку, хіба у Шевченковому «Садку вишневому...» абсолютно відсутні риси імпресіоністичного мистецтва?! Не варто комплексувати щодо можливої гротескності образу Кобзаря-імпресіоніста, адже у Шевченка зустрічаємо (перефразовуючи Франка) той підсвідомий, мимовільний імпресіонізм, який тою чи іншою мірою присутній у творчості кожного видатного

письменника як своєрідне естетичне світосприйняття. Навіть у максимально об'єктивістських реалізмі чи натуралізмі декларування принципу «дати побачити» насправді є не самоціллю, а тільки сходинкою до втілення принципу «дати відчутти» (імпресіонізові притаманна абсолютизація останнього). В «Садку вишневому...» цей, так би мовити, психологічний, імпресіонізм підсилюється жанрово-композиційними особливостями ідилії. На думку М. Бахтіна, ідилія характеризується «циклічною ритмічністю часу», «поєднанням людського життя з життям природи, єдністю їхнього ритму, загальною мовою для явищ природи і подій людського життя» [15, 374-375]. Ретроспективний хронотоп Шевченкової ідилії передбачає фрагментарне відтворення окремих тактів цього ритму, окремих моментів – носіїв найстійкіших і найзначущіших вражень. Як зазначає Бахтін, «абстрактне мислення може,

звичайно, мислити час і простір в їхній відокремленості й відхилятися від їхнього емоційно-оціночного моменту. Але живе художнє споглядання... нічого не розділяє і ні від чого не відвертається. Воно схоплює хронотоп у всій його цілісності та повноті» [15, 391].

Вже сама етимологія терміну «імпресіонізм» (від фр. *impression* – враження) вказує, що центральною понятійною категорією на пряму є «враження». Своє бажання «передати безпосереднє живе враження дійсності» Франко декларував свого часу в полеміці з Барвінським [253, т. 33, 400]. Причому це бажання було принциповим; заради нього Каменяр, цілком у традиціях класики європейського імпресіонізму, ладен пожертвувати певними естетичними догмами і правилами. Письменник переконаний: «все має право доступу до штуки»; і «не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для

свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси» [253, т. 31, 118]. У знаменитому трактаті «Із секретів поетичної творчості» Франко, по суті, з'ясовує особливості імпресіоністичної естетики: «...В артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір, і якими способами артист зумів досягнути те враження» [253, т. 31, 118].

Розглянуті ідеї Франка співпадають із тезою імпресіоністів про те, що слід відмовитися від зайвого теоретизування, бо відтворення дійсності художник повинен базувати тільки на презентації того, що він у ній бачить, а не того, що він про неї думає. Як зазначає Д. Наливайко, імпресіоністам властива довіра до природи і життя як об'єктивної даності. Світ вони розглядають у

невідривності від його сприйняття, а тому тільки передача враження у всій його конкретності, точності й неповторності може бути правдивою і здатною виразити істину [183, 156]. Митець в імпресіонізмі виступає як посередник між світом і людьми, своєрідний місіонер естетизму, покликання якого – розкривати людям таємницю краси цього світу. Тож його завдання – зняти умовності, схеми і штампи, нагромаджені між мистецтвом і дійсністю, досягти прямого, не опосередкованого ніякими умовностями, правдивого сприйняття природи та життя. В основі творчості представників наряду – принцип живого і безпосереднього контакту з природою. За Д. Наливайком, головне завдання в імпресіоністів таке ж, як і в реалістів, – досягнення дійсної правди в мистецтві [183, 163]. Оскільки немає розриву з природою, як у модерністів, які прагнуть творити свою нову



життєву дійсність, то більшість дослідників не зараховує імпресіонізму до модернізму.

Важливо, що ставлення Франка до імпресіоністичного напрямку було далеко не безкритичним. Він, скажімо, засуджує «безідейний імпресіонізм найновіших французів та бельгійців, що силкується викликати нові, досі не звичні ефекти зовсім не раз механічними способами ритмічних та мовних штучок, а під покривкою психологічної глибини ховає повний брак ідеалу» [253, т. 31, 40-41]. Так само у Польщі, на думку Франка, імпресіонізм, як і декаданс, подобається своїм аристократизмом «людям, котрих життєві ідеали хитаються між Монако, паризькими кокетками і англійськими огирями...» [253, т. 31, 43] Франка як правдивого позитивіста, який звик у мистецтві орієнтуватися на суспільно корисний результат творчої діяльності, дещо насторожувала декадентська риса в імпресіонізмі – захоплення

творчістю як процесом експериментування з художньою формою аж до сповідування в окремих випадках принципу «мистецтва для мистецтва». Письменник переконаний, що «правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та пленеристи пера і чорнила» [253, т. 31, 101]. Ознаки декадансу в імпресіонізмі помічали й інші видатні тогочасні європейські мистецтвознавці. Скажімо, Д. Наливайко згадує у зв'язку з цим Р. Гаманна, який розглядав імпресіонізм як світоглядну, соціально-етичну й естетичну основу декадансу, його субстрат, а також О. Шпенглера, для якого імпресіонізм – це вибух суб'єктивності, що погрожує «організованому цілому» суспільства і культури, чистий сенсуалізм, передвісник занепаду європейської культури [183, 158].

І все ж літературно-критична спадщина Івана Франка свідчить, що письменник

зацікавився ідейно-естетичною доктриною імпресіонізму. Очевидно, недоліки цього напрямку не здавалися йому настільки принциповими чи нездоланими, щоб нівелювати позитивні здобутки імпресіоністичного мистецтва. У наступному підрозділі ми спробуємо довести, що і в художній творчості Франко неодноразово звертався до прийомів і засобів зображення, характерних для поетики імпресіонізму.

## **2.8. Поетика імпресіонізму в художній творчості Івана Франка**

Як уже зазначалося, проблема напрямку того чи іншого твору І. Франка тісно пов'язана з питанням жанру. Імпресіонізм тяжіє до малих прозових форм. У романі чи повісті цей напрям існує хіба що у вигляді імпресіоністичних вкраплень – своєрідних

живописних (як правило, пейзажних) «анклавів». Відповідно в структурі такого твору вони виконують локальну, епізодичну роль, задовольняючи потребу в змалюванні яскравого візуального пластичного образу, в створенні певного настрою тощо. Але справжньою «стихією» літературного імпресіонізму є фрагментарна безфабульна проза в різних її варіантах (поезія прозою, образок, етюд, шкіц). Психологічна проза, яка прийшла на зміну соціально-психологічній, вимагала концентрації уваги письменника на експресивно наповненому окремо взятому яскравому кадрі-фрагменті з послабленням фабульної, подієвої багатометражності епосу. Так започатковувалася безсюжетна проза. Про своє існування вона заявила ще в романтизмі (поезія прозою). В імпресіонізмі й експресіонізмі ця белетристика зазнала особливого розвитку.

У полеміці зі старими поглядами на літературу І. Франко відстоює право на існування фрагментарної прози, до якої звертається в контексті зацікавлення як натуралістичним, так і імпресіоністичним мистецтвом. Франко доводить Барвінському, що оповідання такої структури, як «Лесишина челядь», можуть бути фрагментарними, «се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності, не потребуючи накручувати, докомпоновувати та фальшувати, щоб натягти твір до рам заокругленої повісті» [253, т. 33, 400]. Щодо задуму створити цикл «Галицьких образків» Франко зазначає: «...План, що лежав у основі всіх тих оповідань, – дати немов мозаїковою роботою виконаний образ нашої суспільності» [253, т. 33, 401]. Мозаїчність – ще одна ознака імпресіоністичної манери.

Фрагментарністю і мозаїчністю позначені деякі як прозові, так і поетичні твори І. Франка. Причому в обидвох типах літератури письменник вдало синтезує фрагментарність із циклічністю. Специфіка літературного циклу надає можливість узаконити регламентацію життєвого матеріалу, об'єднаного спільною темою, метою чи способом висвітлення. Фрагментарність має протилежний вектор: до розщеплення єдиної структури на окремі елементи і концентрації творчої енергії на деяких із них. Таким чином, Франко вдало збалансовує великий епічний обсяг з глибоким аналізом викроїного уривка; зображення типових явищ і загострення уваги на їхніх найяскравіших проявах; об'єктивний погляд на реальну дійсність та суб'єктивне потрактування окремих її епізодів. За таким принципом побудовані його поетичні цикли «Тюремні сонети», «Галицькі образки», «В плен-ері» тощо. Звичайно, сама лише

фрагментарність не переводить автоматично той чи той твір або цикл творів у розряд імпресіоністичних. Більшість Франкових циклів своєю злободенністю, соціальною заангажованістю, загальною ідейно-естетичною спрямованістю значно ближча до реалізму чи натуралізму. І все ж у деяких поезіях містяться філософські відступи, які демонструють світоглядну готовність автора сприйняти ідейно-естетичну доктрину імпресіонізму. Наприклад, його ставлення до гармонійної різномірності світу:

Нехай життя – момент

і зложене з моментів,

ми вічність носимо в душі;

нехай життя – борба,

жорстокі, дикі лови,

а в сфері духа є лиш різномірність!

Різні тони, різні фарби,  
різні сили і змагання,  
мов тисячострунна арфа, –  
та всім струнам стрій один.  
Кождий тон і кождий відтінь –  
се момент один, промінчик,  
але в кожному моменті  
сяє вічності брильянт [253, т. 3, 36-37].

У цих рядках заковано типово імпресіоністичне бачення світобудови як безмежного в часі та просторі нагромадження моментів і монад, пов'язаних між собою еманациєю гармонії або духовності. Її (гармонію) неможливо дослідити, користуючись науковими методами. До неї можна лише наблизитися у відчутті, коли «...мов перла, в ум його западе на свободі хоч



часть тої поезії, що розлилась в природі!» [253,  
т. 3, 44]

Праця Франка «в плен-ері» – це не просто художній образ, це спроба застосувати прийоми імпресіоністичного малярства в поезії. Услід за поетом ми спостерігаємо вервицю пластичних образів:

В розколисній уяві

піднімаєсь ряд картин:

гори в світлі золотому,

фйолетова тінь долин,

річка, наче срібна стрічка,

і скалиста стіна,

шлях закурений, мов кладка,

що у безвість порина... [253, т. 3, 45]

Розрізнені фрагменти сплітаються в калейдоскопічну гармонію авторської

ретроспективи, вони оживають в уяві поета як  
система моментальних суб'єктивних вражень,  
пропущених крізь призму його  
світосприйняття:

Все те не очима бачу,

а в душі воно живе,

все на крилах із гармоній

світла й запаху пливе.

Чую, що се власний твір мій,

хоч створив його не я;

що се часть ества мойого,

хоч не в ній душа моя.

Чую, що в отих картинах

б'ється власний мій живець,

та, проте, я пан їх, ніби

разом хвиля і плавець... [253, т. 3, 46]

Образи виникають спонтанно і несподівано зникають, створюючи динамічну круговерть і залишаючи в поетовій душі сліди моментальних вражень:

Мигнув сей чудовий образ

і щезає, і зника,

і мене за серце вхопив,

мов могутня рука [253, т. 3, 46-47].

Загалом у поезії Франка імпресіоністичні вкраплення відіграють епізодичну роль. Близький до «канонічного» імпресіонізм знаходимо хіба що в поетичному циклі «В плен-ері», де цей напрям репрезентований не тільки випадковими підсвідомими інтенціями до фіксації миттєвих вражень, а й свідомою установкою на концептуальний імпресіонізм. Белетристика Каменяра прихильніша до імпресіонізму. Амбівалентність творчої натури

Франка спричинила його неоднозначне ставлення до манери, яка передбачає «неспокійне і прудке миготання образів уяви», «наглі перескоки із п'ятого на десяте». Аналізуючи «Із циклу вігілій» Пшибишевського у перекладі Крушельницького, таку манеру критик порівнює з «божевіллям, тяжкою духовною хворобою» [253, т. 32, 32-33], але й у творчості самого Франка знаходимо подібну (така *розумну!*) *хаотичність*. Ця риса, зародившись в імпресіонізмі, стала характерною ознакою модернізму загалом. У Франка вона проявляється як у поезії, так і в прозі, особливо ж у творах виразно модерністського спрямування, таких, як «Син Остапа».

Без дещо хаотичного «миготання образів уяви» не обходилося і впровадження в художній практиці письменника прийому «потoku свідомості» або звичайного внутрішнього монологу. Герой новели

«Вівчар», працюючи в штольні, мимовільно згадує миті свого колишнього життя:

«Палиця в руці, цівка через плече, пищавка за поясом, – так я, небоже, щорана вирушав за вівцями. Три пси – цу-цу! Наперед турми один, а два по боках, а я ззаду. Іду та й постою. Овечки, як рій пчіл, розсипалися по зеленому. Чорна купка, біла купка, чорна купка, біла купка. Тут ущипне травку, там ущипне та й далі, та й далі. Не пасе так, як худобина, тільки щипле, як дитина, ніби бавиться, ніби поспішає десь-кудись. А передом барани, коменданти. Турми не треба завертати, тільки їх. А бир-бир! А дря-у!

Вівчарські окрики лунають по темній штольні, перемішуючися з глухим гепанням дзюбака.

– А гарно там у нас у горах, у полонині!  
Ой гарно! Делікатно! Не то, що тут у вас,  
бодай ви...» [253, т. 21, 65]

В оповіданні «Під оборогом» з розмови малого Мирона з самим собою ми дізнаємося про багатство внутрішнього світу дитини, який поповнюється щомиті новими й новими враженнями від навколишньої дійсності. Калейдоскопічне нагромадження та динамічна зміна цих вражень підкреслюють безпосередність і спонтанність дитячого світосприйняття:

«— Отсе так! Викупатися ми викупали. І в лісі були. Двадцять вісім грибів ізнайшли. А тепер іще якби грушку достиглу знайти. Е, ні, не знайдемо! Ще грушки зелені. А поки зелені, то вони терпкі. Вкусиш, і язик стане як кілок. І не соковита. Пожуєш-пожуєш та й мусиш виплюнути. Ну, то що тепер будемо робити? Там десь хлопці побігли на вигін, перебігаються. Та мені не хочеться бігати. Ноги болять. Краще ми ось що зробимо: виліземо на оборіг та й полежимо. Там

холодок, свіже сіно, мух нема, а видно скрізь довкола. Ану!» [253, т. 22, 37]

Фрагментарністю позначена лєвова частка малої прози письменника. Як зазначає І. Денисюк, «з прозорливістю та з властивою йому еластичністю інтелекту Іван Франко міг вчасно збагнути глибоко приховану в цьому жанрові [фрагменті, – Р. Г.] ...потенційну можливість до певного урізноманітнення форм літератури» [80, 216]. Першим вагомим експериментом Франка в цьому напрямі можна вважати вихід з-під його пера оповідання «Лєсишина чєлядь» (1876), яке І. Денисюк характеризує як «незаокруглений» настроєво-фрагментарний твір» [80, 216]. Сам Франко про особливості літературного процесу періоду створення «Лєсишиної чєляді» пише: «...І всюди спосіб малювання був одинаковий, то значить, не шаблонний; усюди автори силкувались проникнути в глиб людини, оцінити ситуацію, в якій вона знаходиться,

зрозуміти мотиви її поступування» [253, т. 41, 497]. На думку науковців, «наприкінці XIX ст. навіть у письменників-побутовістів спостерігається намагання спробувати свої сили в техніці імпресіоністичного психологізму» [80, 127]. Попередній екстенсивний розвиток літератури настільки розширив її ідейно-тематичні горизонти, що врешті-решт цілком природно виникає потреба інтенсивного проникнення у внутрішній світ предметів і явищ (у тому числі й психологічних). До того ж ревізія раціоналізму породила недовіру до будь-якої метафізики, схоластики, канону, шаблону. Імпресіоністи *вже* сприймають дійсність не як суцільну гармонію раціонального, але *ще* не як абсолютний хаос. Їхня дійсність — це, так би мовити, *організована дисгармонія*. Для адекватного відображення життя загалом і психологічних процесів зокрема як вічної часопросторової мінливості фрагмент у його



різновидах (образок, етюд, шкіц, акварель тощо) відкривав неабиякі перспективи. І все ж критики-консерватори негативно ставилися до будь-яких жанрових експериментів. «Яких курйозних осудів були ми свідками! – пише Франко. – Моєї «Лесишиної челяді» не могли зрозуміти – не для того, щоб там були які загадки, а для того, що се «заповідається як ідилія, а кінчиться дідько знає як» [253, т. 41, 497]. Властиво вона взагалі не закінчується в класичному розумінні слова. Фінальний внутрішній монолог Митра, уривок народної пісні – це не крапка і не знак оклику, а радше три крапки чи знак питання в кінці твору, які провокують читача до творчої роботи у співавторстві з письменником, спонукають реципієнта домислювати розвиток подій та майбутнє головних героїв. Фрагмент вихоплює з безперервного потоку окремі «шматки життя» і тому, як правило, несподівано починається (наприклад, як продовження

розпочатої «за кадром» розмови) і так само несподівано, обрубано, навіть не закінчується, а припиняється. Подібні риси мистецтвознавці відзначають в імпресіоністичному малярстві: «В імпресіонізмі момент закінчення картини умовний. Художник завжди може продовжити малювати, накладаючи нові мазки поверх інших, подібних за характером мазків фарби. Тут маляр, по суті, перебуває під владою процесу, який може безмежно варіювати і вдосконалювати зображення». На думку науковців, якщо творчий процес – це відтворення враження, «то миттєвість у такому випадку не має кінця. Малювати можна припинити, але не можна закінчити» [250, 209-210].

Непорозуміння з критиками стосовно «Лесишиної челяді» виникали ще й через недотримання автором усіх канонів ідилії. Введення у твір гострого соціального моменту, власне кажучи, перетворило його на

антиїдилію. Можемо припустити, що тут Франкові доводилося боротися не тільки з ортодоксальною критикою, а й із самим собою. Мова йде про той внутрішній конфлікт, який супроводжував письменника все життя: конфлікт між романтичним, ідеалістичним світосприйняттям і раціональною установкою на позитивізм. Проблему вибору між підсвідомими творчими імпульсами й усвідомленою ідейно-естетичною доктриною на рівні окремих художніх творів письменник у різні періоди по-різному вирішував. У сімдесяті роки, коли «науковий реалізм» був ще досить респектабельним, можливо, якраз відчуття невідповідності реалістичній доктрині спричинило появу соціальної заангажованості в «Лесишиній челяді».

Як би не було, а структурні елементи ідилії у творі таки присутні. Вони, як зазначалося вище, легко абсорбують у себе поезику імпресіонізму.

М. Бахтін виділяє чотири «чисті типи» ідилії: любовна, рільничо-трудова, ремісничо-трудова та сімейна. Науковець зазначає також, що, «крім цих чистих типів, надзвичайно розповсюджені змішані типи, причому домінує той або інший момент (любовний, трудовий або сімейний)» [15, 373]. Жанр ідилії для Франка виявився продуктивним. Практично всі перелічені типи ідилії представлені в його творчості. Різною мірою ідилічністю позначені такі твори, як «У кузні», «У столярні», «Неначе сон», «Під оборогом», «Малий Мирон» та інші. Аналіз творчих здобутків письменника в цьому жанрі – тема для окремого наукового дослідження. Наше завдання наразі – виявити причини сумісності ідилії та імпресіоністичного напрямку. На наш погляд, їх декілька. По-перше, це особлива часопросторова відрубність, самоцінність і самодостатність ідилії, яка нагадує в цьому аспекті імпресіоністичну фрагментарність. За

Бахтінім, «печать циклічності, а отже, циклічної повторюваності лежить на всіх подіях цього [ідилічного, – Р. Г.] часу. Його спрямованість наперед обмежує цикл» [15, 359]. Водночас «єдність життя поколінь... в ідилії... визначається єдністю місця, віковою прикріпленістю життя поколінь до одного місця» [15, 374]. По-друге, в ідилії, так само, як і в імпресіоністичному мистецтві, немає основних і другорядних цінностей. Краса природи, кохання, народження, смерть, праця, їжа, вік, – усе це рівноцінні категорії, які заслуговують як на увагу митця, так і реципієнта. З цією рисою тісно пов'язана наступна, яку Бахтін визначає як «поєднання людського життя з життям природи, єдність їхнього ритму, спільна мова для явищ природи і подій людського життя» [15, 375]. Ідилію з імпресіоністичним мистецтвом єднає ще й спільне пантеїстичне світовідчуття. Щоправда, в ідилії воно поєднується з *ідеалістичним*

*монізмом*, звідки постає парадоксальний зв'язок цього жанру з натуралістичним мистецтвом, заснованим на *монізмі матеріалістичному* (згадаймо хоча б побутовий дрібнопис натуралізму та жанру ідилії). В імпресіонізмі пантеїстичне світовідчуття накладається вже на плюралістичну методологію мислення. Пантеїзм в ідилії пов'язаний із фольклорною традицією обожнювання природи. Він спонукав митців так само, як в імпресіонізмі, зображувати навколишню дійсність безпосередньо з натури, породжуючи своєрідний варіант ідилічного пленеризму. І ще одна надзвичайно важлива спільність жанру ідилії та імпресіоністичного напрямку: часопросторова замкненість ідилії *у циклі* та імпресіонізму *в моменті* отримує свою самоцінність і самодостатність тільки з огляду на їхню асоціативну, настроєво-емоційну наповненість. Аналізуючи жанр ідилії, М.

Бахтін резюмує: «Абстрактне мислення може, звичайно, мислити час і простір у їхній розірваності й відвертатися від їхнього емоційно-ціннісного моменту. Але живе художнє споглядання... нічого не розділяє і ні від чого не відвертається. Воно схоплює хронотоп у всій його цілісності та повноті» [15, 391]. Ці слова цілком можуть стосуватися й імпресіоністичного мистецтва.

Емоційно-настрійний момент у «Лесишиній челяді» передається типово імпресіоністичними засобами: апелюванням до зорових, слухових, тактильних відчуттів реципієнта, які в комплексі спроможні трансформуватися в асоціативне враження:

«Зійшло сонце. Зацвіркотали сверщчки на всілякі лади, забриніли великі польові мухи, затріпоталися барвисті мотилі понад колосистим морем. Природа ожила. Вітер

подув сильніше, подув теплом зі сторони лісу і зачав стрясати срібну росу з трав і цвітів.

У селі піднявся гамір, закипіло життям. Вигін запестрівся від худоби, яку гнали на пашу. За худобою йшли заспані та немиті пастухи. Декотрі лишень, які успіли вже й поснідати, співали весело, гойкали та вилускували батогами, женучи свій товар» [253, т. 14, 254].

Кольористичному багатству «Лесишиної челяді» не поступається багатство звукове. Накладання, повторення, комбінування великої кількості звукових відчуттів створюють враження багатоплощинної динамічної поліфонії. Тут і ритмічне повторення рефреном згадки про «цвіркотання сверщків» («зацвіркотали сверщки на всілякі лади» [253, т. 14, 254]; «сверщки цвіркали голосно та проникливо. Здавалося, що їх голос лунає десь глибоко під землею і впадає до вуха, мов



острий кремінний пісок» [253, т. 14, 259—260]; «– О, які їй по голові сверщки цвіркочуть!» [253, т. 14, 262]); і багаторазове звернення до народної пісні ([253, т. 14, 258, 259, 260, 262, 263, 264]); і кумедне галайкування Василя («мати ж моя, мати,/ Пусти мене погуляти.../ Го-о-о-а-усподи, воззвах тобі, услиши мя!..»); «– Ой, туду, ду, ду, ду, ду, ду, за волами я йду! – репетував Галай з лісу» [253, т. 14, 260]); і підслухана «з життя» сільська симфонія теплого літнього вечора:

«Знадвору долітало іржання коней, яких конюхи гнали на пашу, то жалібний голос сопілки, то деркання деркачів у траві. Загавкала собака і затихла. Заклекотів запізнений бузько на сусідовій хаті...» [253, т. 14, 263]

Аналіз оповідання «Лесишина челядь» посідає значне місце в нашому дослідженні з огляду на його хронологічну (перше серйозне

звернення Франка до імпресіоністичної манери) й типологічну (чудовий ілюстративний матеріал для виявлення сумісності імпресіонізму та жанру ідилії) значущість. Ми не ставимо за мету довести, що твір – винятково імпресіоністичний. Ознаки реалізму в ньому теж очевидні. Але згадаймо, що і в живописі Едуарда Мане, Едгара Дега теж важко визначити домінанту: реалізм чи імпресіонізм? А на полотнах Поля Сезана, Вінсента Ван Гога годі шукати межу, за якою закінчується імпресіонізм і починається експресіонізм. Однак неспростовним є факт, що і ті, й інші зробили величезний внесок у загальний розвиток імпресіоністичного мистецтва. Не так важливо, компоненти яких саме напрямів і в яких пропорціях синтезує автор, головне, щоб він робив це майстерно. Якраз у цьому сенсі «Лесишина челядь» прислужилася розвитку і реалістичного, й імпресіоністичного напрямів в українській

літературі. Усвідомлення жанрово-композиційних особливостей оповідання дає нам ключ до розуміння пізніших, типологічно схожих, творів І. Франка, таких як «У кузні», «У столярні», «Гірчичне зерно» тощо. Деякі стилістичні особливості «Лесишиної челяді» письменник розвиває у хронологічно пізніших творах.

Поглиблений варіант поєднання кольористичного і звукового пуантилізму, використаного для відтворення цілої гами мінливих почуттів і настроїв дитини, зустрічаємо у творі «Мавка»:

«Хата, де жила Гандзина мати, стояла на самім краю села. З трьох боків, не дуже далеко, виднівся густий, темний, вічно тужливий ліс, що шумів раз у раз та заводив якусь таємничу пісню. Дивна то пісня. Деякі її ноти щемлять у серці, мов недавня ледве загоєна рана; інші рвуть думку з собою в темну пахучу безвість, у

якийсь безмежний непрозорий простір; інші порушують самі глибокі і сильні струни в людській душі, будять бажання життя, енергію, охоту до невтомної праці, світлої будущини, а ще інші навівають якусь невідому глибоку тугу на серце. Гандзя родилася серед гомону тої пісні; відколи могла чути тони, чула найбільше її, і не диво, що та пісня причарувала всю її нервову істоту. В сні і на яві вона прислухалася до неї зимовими вечорами, коли ревля буря і ліс стогнав, як тисячі ранених на побоевищу; любивалася нею весною, коли теплий вітер ледве-ледве ворухив вогкі ще, безлисті, а вже свіжими соками налиті гіллячки; прислухалася до неї в пекуче літнє полудне, коли вітру не було чутно, а проте по верхів'ях лісових дерев ходив якийсь таємний шепіт, мов зітхання або мов сонне лепотання задріманых на сонячній спеці дерев. Дитяча уява день і ніч блукала по лісі, знаходила в його голосах відгомін своїх

дрібнесеньких, а проте для неї таких важних і величних радощів і терпінь» [253, т. 15, 91-92].

Вишуканий естетизм Франкової «лісової пісні» органічно переплітається з численними міфологічними пасажами твору, підзаголовок якого налаштовує читача на зустріч із літньою казочкою. Однак позірна безтурботність жанру тільки додає трагізму розв'язці – картині Гандзиної смерті. У «Мавці» так само, як і в «Лесяшиній челяді», Франко застосовує один із найулюбленіших своїх стилістичних прийомів – контраст форми та змісту твору – свідчення новаторського підходу до узвичаєних естетичних канонів.

М. Легкий, аналізуючи інше оповідання Франка на дитячу тематику – «Під оборогом», робить висновок, що однією з найхарактерніших рис імпресіонізму в ньому є те, що «саме таким чином, переломлені через внутрішню оптику Мирона, доходять до нас

мінливі картини світу». Автор «якщо й одбігає від душі дитини, то зовсім недалеко, обмежуючись «непомітним» коментарем...» [150, 204], тобто «наратор в оповіданні втрачає ознаки всезнаючого, переміщуючись до чуттєвої сфери Мирона» [150, 205]. Спробу ототожнити себе з персонажем для того, щоб сприймати світ *за посередництвом безпосереднього* світосприйняття дитини, спостерігаємо і в оповіданні «Мавка»:

«— Мавко! Мавко! – кричить Гандзя щосили. – Я вже тут, я зараз надбіжу, ще лише дрібочку, зачекай!

Ах, ось уже й ліс! Який тихий, величезний, понурий! Берези гріються на сонці і світять здалека своєю білою корою. Їх довгі віти, мов зелені коси, позвисали додолу і колишуться з вітром. Ось тут десь і мавки зараз будуть. Га, певно, поховалися перед Гандзею, але вона закличе їх, вони зараз

повибігають, засміються голосно в своїх кутиках...

– Мавко! Мавко! Я вже тут, тут, тут! Ходи, будемо бавитися!» [253, т. 15, 95]

Спрямованістю на поглиблений психологізм позначена більшість тогочасних мистецьких новацій. Проблема адекватного відтворення складних психологічних процесів стає такою важливою, що заради неї митці здатні пожертвувати й естетичним каноном, і жанрово-видовою розмежованістю. З розвитком модернізму в малій прозі новела оточення або новела настрою (*nouvelle d'atmosphère*) починає домінувати над «новелою акції». За І. Денисюком, «внутрішні душевні катаклізми, визрілі в атмосфері ліризованого тла, вирішують тембр настроєво-психологічної новели» [80, 142]. Літератор шукає доступу вже не так до почуттів (*sentiments*) реципієнта, як до його відчуттів

(sensations). І коли власне словесних художніх засобів виявляється замало, то у пригоді стають ресурси інших видів мистецтва. Звідси, на думку дослідника, «йшло й звернення, започатковане ще романтиками, до суміжних мистецтв, намагання перенести, враховуючи специфіку словесного мистецтва, малярські й музичні образи та способи світосприймання. У такій атмосфері виокремлювались з хаосу дифузії літературних форм настроєві малюнки, що імітували малярські картини або музичні композиції» [80, 24]. Тема синкретизму різних видів мистецтва була актуальною в європейській літературі впродовж усього ХІХ століття. Не залишив її поза увагою і літературний імпресіонізм: достатньо хоча б згадати про його походження із малярства.

У Франка квінтесенцією «симфонічного жанру» (Леся Українка) або «поетичної концепції з музичним і малярським тлом» (М. Яцків) є новела «Вільгельм Телль». Причому І.



Денисюк вважає, що тут варто вести мову «не про поширений у німецькій літературі тип так званої мистецької новели (з її різновидами: малярська (Malernovelle) і музична (Musiknovelle), бо так іменувалися твори будь-яких структур, щоб тільки вони зображували малярство і музику... Музично-малярське тло в новелі Франка... є виявом душі героя. Тут ідеться про особливий, ліричний спосіб розкриття характеру у такому специфічному «розчині», як музичні переживання чи пейзаж» [80, 140-141].

У «Вільгельмі Теллі» Франко звертається до того самого конфлікту між «серцем» і «розумом», ідеалізмом і прагматизмом, який став темою інших його творів – «Хома з серцем і Хома без серця», «Маніпулянтка», «Odi profanum vulgus» тощо. Сам конфлікт належить до так званих «вічних», що супроводжують духовний розвиток людства. Його екзистенціальний характер зумовлений

амбівалентною сутністю людського «Я». Межова ситуація вибору між двома протилежними світоглядними парадигмами – «раціо» та «емоціо» зображена у «Вільгельмі Теллі» на стадії психологічного зламу головної героїні, яка раптово, зовні начебто не зовсім умотивовано, усвідомлює, що не кохає нареченого. Детермінанти тут внутрішні, заховані у сферу складних психологічних процесів, каталізатором яких стала геніальна музика Россіні. Особливістю новели є те, що автор не цікавиться передісторією стосунків між молодими людьми так само, як і післямовою до описаного інциденту. Його взагалі не цікавить «історія», його цікавить «момент», а отже, вибір фрагментарного жанру є найбільш адекватним. Час, простір і навіть кількість персонажів твору обмежені, тож концентрація подієвості переноситься на неторкану в традиційному мистецтві площину – фон, тло. До речі, в імпресіоністичному

малярстві, на відміну від класичного, фон, позбавлений, як і все полотно, ґрунтовки, одночасно позбувається й темних тонів, виходить із затінку на передній план картини, виконує повноправну, самодостатню роль поряд із центральним образом, а інколи ще й служить палітрою, на якій маляр безпосередньо шукає потрібного відтінку, поєднуючи чисті кольори. У «Вільгельмі Теллі» фон теж оживає багатобарвністю не тільки і не стільки кольористичною, як звуковою:

«Могучі, стрійні акорди потрясли цілим організмом молоді дівчини. Від першої хвили вона чула себе мов причарованою тими тонами і не могла звести ока з одної точки. Тони поривали її, уносили з собою. Зразу їй здавалося, що плине тихою, спокійною рікою посеред пречудових краєвидів. Над нею тепле, темно-голубе небо, тихе, глибоке, без хмарочки. Сонце сипле золотим промінням

додолу, не надто жарко, немов ніжно-розкішно цілує землю-красуню. Срібною, діамантами вибиваною стяжкою простяглася тиха, могутча ріка поперек цілої країни. Її рівні береги покриті темно-зеленими, цвітистими лугами, там знов шумлячими дібровами, – у віддалі синіються кришталевою стіною височенні гори, покриті вічним снігом. Зі всіх боків чути чудові пісні. Серце розширюється в Олиній груді, б'є сильно і гармонійно, в такт загальної радості, загальної краси» [253, т.16, 195].

Звуковий фон не те що відображає чи підсилює припливи та відпливи мінливого настрою героїні; він сам ці припливи та відпливи спричиняє:

«Але нараз тони затремтіли якось тривожно; серед загальної гармонії тут і там проривається пискливий дисонанс; чути глухі удари великого бубна, мов далекий гуркіт грому. Світло ламп мліє, тускліє – робиться

якось душно, понуро, мов перед бурею. Розбурхана фантазія Олі чародійською силою снує нові образи. Широка ріка звужується, – грізні пошарпані скелі стісняють її. Хвиля, сперта і спінена, розбивається о кам'яні брили, що вистирчують зо дна ріки. Погідне небо помрячилося. Темні хмари засіли на сніжних чолах гір і перекидаються гнівними словами громів; часом чорні їх лиця блискають огнем ненависті. Важко і тривожно робиться Олі» [253, т. 16, 195].

Аналізуючи подібні пасажі у творі, І. Денисюк пише: «Звертають на себе увагу в новелі Франка асоціативні малярсько-музичні «внутрішні пейзажі» своїм синтетизмом засобів, почерпнутих із різних мистецтв. Пластично-опуклі, мальовничо-візуальні й водночас звукові, вони особливо настроєві» [80, 142]. *Асоціативна майстерність*, про яку автор трактату «Із секретів поетичної творчості» писав як про необхідний елемент

*майстерності творчої, у «Вільгельмі Теллі» проявилася якнайповніше:*

«Проразливий свист почувся з оркестру. Тони клекотіли і мішалися, як вода, кипуча в невеличкім кітлі. Баси гуділи, мов громи; скрипки квилили, мов чайка над затопленим болонням; флейта свистіла, мов вітер між кручами; м'які флажеолети стогнали уривано, мов конаючий. Все тремтіло і бурлило. В Олиних очах щезло все – і амфітеатр, і блимаючі світла, і червоні обої лож, і Володко, що сидів при ній і з виразом глупого задоволення лорнетував сидячі в противній ложі панни. Вона не бачила нічого, – їй здавалося, що музика, та проймаюча пекельна музика, погрузила її нараз у темну безодню, в котрій реве, бурлить і скаженіє віковична боротьба елементів. Вона чула себе незначною порошинкою, одним атомом серед того розбентеженого моря» [253, т. 16, 195-196].

Завдяки асоціативному мисленню белетрист такого високого артистизму, як Франко, здатний створити візуально відчутний образ музики:

«Тінь-тінь-тінь-тінь – капав акорд за акордом брильянтовими краплями, – і Оля почула немов подув теплого леготу весняного, немов ніжні, тихесенькі голоси дитячі, що так глибоко, так солодко гомонять в її серці» [253, т. 16, 196].

Це мистецтво так званого «*auditio colorata*» (кольорового слуху) – термін, який Франко використовує у статті «З галузі науки і літератури» і який він міг запозичити із статей Германа Бара, що друкувалися на сторінках німецького журналу «*Kunstwort*». Про мистецтво *слухом «бачити» барви* писав також у творі «На крилах пісні» М. Коцюбинський.

Задля об'єктивності відзначмо, що, навіть впроваджуючи новітні за своєю суттю

прийоми і засоби художнього зображення, Франко робить це як справжній позитивіст: він шукає для них наукового обґрунтування та пояснення. Зокрема проблемі зв'язку поезії та музики, поезії і малярства у трактаті «Із секретів поетичної творчості» присвячено окремі розділи. Письменник робить висновок, що «коли музика б'є переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці. Властиво доменною музики є глибокі та неясні зворушення, доменною поезії є більш активний стан душі, воля, афекти, – звісно, не виключаючи й моментальних настроїв» [253, т. 31, 86].



Синтезування у «Вільгельмі Теллі» різних видів мистецтва має не випадковий, а усвідомлений характер.

Ще тісніше, на думку Каменяра, пов'язана поезія з малярством, адже у неї та сама мета: «І вона також властивими собі способами передає якийсь шматок дійсності, закріплює його в вузькі (порівняно до дійсності) рамці, піднімає його також понад водоворот дійсного життя і передає без дальшої зміни потомності» [253, т. 31, 103]. Таке визначення самодостатньо пояснює суть натуралістичного сприймання мистецтва як *documents humains*. Франко ж, як зазначалося вище, усвідомлює, що ці «шматки дійсності» мають ще й пропускатися «крізь призму індивідуальності і поетичної фантазії самого автора», а це вже крок уперед, порівняно з ідеєю Золя. Франкова майстерність у синтезуванні літератури та малярства найяскравіше проявилася в його пейзажистиці.

Багатобарвністю, експресивністю, ліричністю та високим естетизмом позначені описи природи у творах «На лоні природи», «Щука», «Мій злочин», «Під оборогом», «Неначе сон» тощо. Вершиною ж естетичної довершеності та стилістичної цілісності в типовій пленерній пейзажистиці письменника є, поза сумнівом, оповідання «Дріада».

Уже за походженням твір, що народився як уривок із повісті «Не спитавши броду», приречений на фрагментарність. Можемо лише здогадуватися, що «Дріада» – це один із тих моментальних спалахів геніального естетичного чуття *Франка-віртуоза*, за які карався докорами сумління *Франко-позитивіст*. Адже громадський обов'язок підказує, що «правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та пленеристи пера і чорнила». Кольористичною ж насиченістю описів «Дріада» може

конкурувати з багатобарвністю картин імпресіоністичного живопису. Чого варті самі лише епітети на позначення кольору: «біла мряка», «червоне світло», «рожеве світло», «рожево-сіре море», «чорний вінець», «золотий дощ», «рожеві хмари», «зелена гущавина», «рожева заграва», «ясноволосі коси», «блідо-зелена сукня», «рожеве личко», «густі золоті плями», «багрові пасма», «барвисте море», «барвистий серпанок», «срібнолуска гадюка», «пишнобарвна тканина мрій», «рожево-золота голова», «рожево-зелена стяжка», «рожево-зелена поява», «рожево-золотисто-зелена загадка». Все це різнобарвне море гармонійно хвилюється в такт із настроєм головного героя, а інколи без перешкод переливається у світ його фантазії та уяви:

«Та тут у пишнобарвну тканину його мрій замішалася якась нова нитка. Майнула зразу мельком, а далі якимось тягом рожево-

золота головка в рамці сутої зелені і з якимось зеленим продовженням, що губилося десь у зеленому тлі малюнка. Мов комета з рожево-золотою головою і зеленим хвостом. Вона визирнула – здавалося Борисові – з одного вікна його мрійного палацу, а потім визирала, щораз частіше, з усіх альтанок, із усіх доріжок, із усіх закутків, тяглася рожево-зеленою стяжкою рівнобіжно з усіма пасмами його мрій» [253, т. 22, 107].

Героїня Франкової «Дріади», подібно до персонажів картин Огюста Ренуара чи Клода Моне, немов розчиняється у повітрі, кольорі та світлі:

«Сонячне проміння рожевою загравою обливало її лице та золотило ясноволосі коси, вінцем покладені над висками. Решта постаті тонула в зелені; лише тоненька шийка, щільно обціплена ковніром блідо-зеленої сукні,

трошечки виринала понад темнішу зелень  
листя» [253, т. 22, 101].

Візуальні образи, які виникають в уяві  
Бориса, – моментальні, нетривкі та мінливі,  
однак здатні створити відповідний настрій:

«Та в тій хвилі в його уяві знов мигнула  
рожева головка в золотистім вінці кіс і з  
продовженням зеленого хвоста, що губився  
десь у неозначенім тлі темної зелені. І його  
груди нехотя піднялися, і з них видобулося  
важке, тужливе зітхання» [253, т. 22, 108].

Класичний живописний імпресіонізм  
відзначається сміливим експериментуванням зі  
світлом і тінню. Сонячне проміння у «Дріаді»  
– незмінний супутник головного героя в його  
мандрівці від перших до останніх рядків твору.  
Мандрівка, а відтак і розповідь, починається зі  
сходом сонця, і вже перший пленерний опис  
народження нового дня мимовільно навіює

нам порівняння зі знаменитим пейзажем Клода Моне «Враження. Схід сонця»:

«Було ще рано, ще сонце не зійшло. Густа біла мряка залягла долину, висіла на гілках смерекового лісу, зісковзуючи з вершків, клубилася по дебрях і стелилася по зарінках. На лузі трави та квіти нахилялися вниз під вагою роси, що поначіплялася до їх листочків і стебелінок то здоровими круглими краплями, то дрібненькими перловими зеренцями, тремтячи мало що не на кожній ніжній волосиночці рослини. Тихо-тихо, ніщо й не ворухнеться, не щеберне. Від Стрия, що шумить краєм долини, тут же поза селом, несеться різкий холод. Висока полонина над селом помалу просвітлюється тим слабим червоним світлом, що попереджає схід сонця. А в селі нічого ще не видно, нічого не чути, тільки вулицею здовж села тихо, без вітру сунуть високі тумани мряк, мов ряди якихось сонних привидів, що припізнилися і,

наполохані розсвітом, щодуху тікають у темні нетрі та непросвітні лісові чагарі» [253, т. 22, 94].

І далі з кожним кроком мандрівки сонячне проміння все частіше пронизує суцільну темряву:

«Поміж розлогі буки тут і там продиралися вже і падали на землю золоті плями, довгі скісні нитки та стовпи – се було перше проміння сонця, що вихилилося з-за сусідньої гори. Ось один такий золотий стовп упав на саму стежку, куди йшов Борис, упав на його плечі і лагідним теплом доторкнувся його карку. Борис мимоволі зупинився, мов від дотику якоїсь м'якої, ніжної руки» [253, т. 22, 98].

У пейзажних описах Франка так само, як на картинах Клода Моне, Альфреда Сіслея, Огюста Ренуара, увага концентрується не на подіях і персонажах, а на грі сонячного світла,

яке об'єднує в одне ціле повітря, дерева, людей і воду:

«Сонячне проміння золотило згори поверхню того повітряного моря, де-де заломлюючися блискало пурпуром або багровими пасмами, а над одним місцем стояло скісним стовпом веселки; Борис догадався, що там унизу мусить бути якесь водяне плесо.

Та ось поверхня того барвистого моря захвилювала дужче й дужче, в ньому почали робитися все глибші розсілини та й уся його поверхня якось знижувалась, опадала, таяла. З-під барвистого серпанку виступали, щораз виразніше, темні стіни лісів, стіжкуваті бовдури розрізнених дерев, тонкі та безконечні нитки вориння, що тут і там обмежувало царину, відділяючи її від толоки. Далі зі дна того повітряного моря почали, мов блискучі сталеві шпади, виколуватися острі леза – се



відблиски води, о яку внизу відбивалося сонячне проміння» [253, т. 22, 105].

Сонце та повітря у «Дріаді» за своєю значущістю можуть претендувати на роль окремих персонажів твору, хоча автор не абсолютизує персоналізацію явищ і почуттів, як це спостерігаємо, наприклад, в «Intermezzo» Коцюбинського:

«Вийшовши з лісу, де, неважаючи на густі золоті плями, струмки та нитки від сонячного проміння, все-таки стояла ще сутінь, Борис зразу мусив аж прижмурювати очі, – так ярко світило тут сонце, що вже піднялося, як то кажуть, на три праники над сусідню, також лису, гору. Проте було досить холодно. Повітря було чисте, чудове, пахуче, що, бачилось, так і лилося цілющим бальзамом у груди. На вершку тяг досить різкий полонинський вітер, а в напрямі до заходу видно ще було на дальших горах настобурчені

величезні шапки мряки, тепер позолочені сонячним промінням» [253, т. 22, 104].

Інколи навіть складається враження, що Франко теж захопився популярною (аж до одержимості) в середовищі французьких художників-імпресіоністів ідеєю «намалювати повітря»:

«Перейшовши район засіяних нив, Борис опинився немов перед суцільною стіною густої мряки, що все ще непорушно стояла на версі гори. Гора виглядала тепер як вулкан, із її вершка раз по разу клубилися величезні копиці пари і, важко перевалюючися з боку на бік, котилися вниз. Інші підіймалися вгору, де займалися рожевим світлом, немов дивовижні сигналові огні, що віщували схід сонця» [253, т. 22, 95-96].

Або:

«А внизу тим часом уже зовсім прояснилося; мряка розійшлася або позаховувалася великими клаптями десь у яри та звори або висіла маленькими плахтами над мокравами, де стікала вода з гірських джерел» [253, т. 22, 105].

Поетика «Дріади», особливо ж розглянута у контексті повісті «Не спитавши броду», зберігає виразні ознаки реалістичного мистецтва, однак домінуючою у все ж самостійному художньому творі «Дріада» є поетика імпресіонізму. Іншими словами, Франкове оповідання – предтеча пізнішого, абсолютизованого імпресіонізму, репрезентованого, наприклад, у творчості М. Коцюбинського.

Загалом у художніх творах І. Франка містяться documents humains його звернення до поетики імпресіонізму, що в діалектичній єдності з теоретичним осмисленням доктрини

цього літературного напрямку давало можливість письменникові цілісно впроваджувати здобутки імпресіонізму у власній творчості, а отже і в українському літературному процесі. Як зазначає М. Ткачук, «Франко акцентував на потребі моделювання власне психологічних механізмів у поведінці, мисленні героїв. Як романіст, він прокладав шляхи, якими піде модерний роман ХХ ст.: у полі зору митця уже не тільки загальні контури характеру, а й настрої, миттєві душевні порухи, піднесення й спадання, тривоги й хвилювання, глибокі кризи думки й духу, що знемагають душу й розум людини. Він навчився відтворювати й фіксувати найтонші, ледве уловлювані й помітні стани своїх героїв» [245, 371].

Аналіз літературно-критичної та художньої спадщини Франка свідчить також про те, що імпресіонізм в українській літературі – не випадкове, а цілком

закономірне, послідовне, зумовлене  
іманентним розвитком національного  
літературного процесу явище.

## РОЗДІЛ 3

### **3. Іван Франко та новітні напрями літератури**

Аналіз творчої спадщини Івана Франка доводить, що у власних естетичних пошуках письменник часом випереджав розвиток світового літературного процесу. Він зумів творчо засвоїти не тільки елементи романтизму, реалізму, натуралізму, імпресіонізму, що побутували в тогочасній літературі, але й напрямів, які за його життя тільки формувалися. До останніх, зокрема, належали символізм, експресіонізм і

сюрреалізм. Доведення цієї апріорної ідеї здатне спростувати застарілий стереотип про однозначну опозиційність Франка до модернізму.

Навпаки, Франко і сам був причетний до впровадження модерністських новацій у вітчизняному літературному процесі, адже, як слушно зауважив М. Легкий, «своєрідність української модерністської традиції полягає в тому, що творили її не лише «штатні» модерністи, а досить широке коло письменників, у тому числі й «старших» [149, 86].

Водночас цілком погоджуємося з думкою Н. Шумило про те, що «вчений-ерудит, письменник широкого діапазону, І. Франко з висоти знань різночасових культур у західноєвропейському модернізмі вбачав лише один з багатьох можливих шляхів, а точніше, одну із стежок подальшого розвитку

літератури і, можливо, не найвідповіднішу українському менталітетові» [276, 776]. Письменник справді шукав «найвідповідніший українському менталітетові» шлях розвитку національної літератури. Причому робив це не тільки як теоретик, але і як практик. Розвинену на базі величезного індивідуального досвіду інтуїцію Франко завжди намагався збалансувати емпіричним пізнанням (найістиннішим у його розумінні), то й не дивно, що, помітивши з чергової висоти знань нову перспективу, він як невтомний і допитливий мандрівник не міг втриматися від спокуси подорожі ще не звіданими шляхами у світі літератури. А деколи доводилося і власні стежки прокладати для того, щоб на широкі шляхи їх перетворили вже прийдешні покоління письменників.

У цьому розділі ми пройдемо слідом за Іваном Франком тими стежками і дорогами, прокладеними у літературно-критичних працях

і художніх творах письменника, аби довести, що всі вони ведуть до скарбниці світової культури, до загальнолюдських духовних цінностей.

### **3.1. Елементи символізму в творчості І. Франка**

Однією з тих органічних часток, із яких сформувався феномен модернізму, був символізм. З'явившись у Франції ще у 70-х роках XIX століття, в українській літературі символізм розвинувся значно пізніше – на початку XX століття. До українських символістів літературознавці зачисляють, як правило, Олександра Олеся, М. Вороного, Г. Чупринку, П. Карманського, В. Пачовського, С. Твердохліба; до літературних угруповань, які сповідували постулати символізму – «Молоду музу», «Українську хату», «Митусу»;



до теоретиків, які ці постулати розробляли чи адаптовували на національному літературному ґрунті – О. Луцького, М. Вороного.

Власне, з огляду на персональний склад «команди» символістів в українській літературі, стає очевидним, що з'ясування проблеми Франкового ставлення до символізму нерозривно пов'язане із з'ясуванням ширшої проблеми взаємин письменника з усією так званою «ною» літературою, яка, насамперед і небезпідставно, ототожнюється з модернізмом.

Франко намагався спрямувати новаторські пошуки молодого покоління письменників (тієї ж «Молодої музи») у річище традицій власне українського літературного процесу. Навіть більше, у деяких своїх творах («Син Остапа», «Неначе сон», «Сойчине крило», «Зів'яле листя» тощо) він спробував продемонструвати, як саме це можна зробити. Такі вдалі спроби мали вплив

на особливості подальшого розвитку всієї української літератури: значною мірою саме завдяки Франкові «український модернізм постав унаслідок взаємодії двох традицій: новітньої, «чисто модерної», та старшої, збагаченої, однак, новими виражальними засобами» [149, 86].

Попри суперечливе ставлення до молодомузівської естетичної доктрини (письменник не сприймав декларацій про табування суспільно-корисної діяльності митця), Іван Франко все ж був надто витонченим естетом, щоби не помітити цікавих новаторських підходів у творчості представників угруповання; він був надто ерудованим знавцем літератури, аби не вловити, що ці підходи зумовлені іманентними процесами в розвитку світового літературного процесу. Відтак і в творчості самого Франка є багато рис, типологічно споріднених із творчістю представників «Молодої музи». Це,

зокрема, помітно й на рівні звернення до поетики символізму.

У статті «Принципи і безпринципність» Франко визначає символізм як «напрям чи зв'язок ідей, що почасти належить до невідлучних прикмет штуки від самого її існування («Alles Kunstlerische ist Symbol», – сказав уже Гете)» [253, т. 34, 361].

За таким широким тлумаченням самого поняття у контексті символізму можна розглядати навіть феномен Франкового «каменярства». Парадоксально, але в середовищі сучасних критиків-модерністів і постмодерністів образ Каменяра асоціюється з антиестетикою, соціологізмом, літературним «ремісництвом», мало не з антимистецтвом. Тоді як у часи Франка символіка «Каменярів» вражала своєю естетичною довершеністю насамперед представників «нової» літератури. До останніх, зокрема, можна зачислити й В. Стефаніка, який згадує один із своїх візитів до

Франка: «...Тоді він просто напав на свою декламаторську – так він казав – і без таланту написану поему «Каменярі». Я тоді, як сидів поруч Франка, був противної думки, як він, так само і тепер» [234, т. 2, 33]. Нам видається символічним те, що «рафінований естет» Стефаник захищав «Каменярів» від Каменяра...

Тільки примітивне, звужене до ідеологічного та приземлене до матеріального розуміння образу Каменяра може породити сумніви в доцільності його використання як номінативної характеристики Франка-поета. Каменярем Франко залишався навіть тоді, коли вже не те що молот – перо не в силі був утримати в руці. Цей образ є цілком доречним та зрозумілим саме в контексті романтичного та символічного мистецтва. Характерно, що на ювілеї М. Драгоманова Д. Лукіянович назвав когорту послідовників Франка «каменярами».

Водночас, геніальність Франка полягає в тому, що навіть у період тотального «каменярства» у мистецтві (панування позитивізму, раціоналізму, соціальної заангажованості, захоплення наукою, аналітичним дослідженням дійсності) він залишався ще й великим Митцем, здатним до створення таких «майстерверків», як «Сойчине крило», «Зів'яле листя», «Неначе сон», «Син Остапа» та інших.

Образ каменярів із однойменної поезії є ще й символом Франкового бунтарства, (мотив, який органічно читається у контексті романтичного напрямку літератури). У літературному процесі романтичний тип творчості еволюціонував від наївного сентименталізму до естетично вишуканого, високоінтелектуального символізму. Насиченість символічними образами – така ж характерна ознака романтичного твору, як і експресивна наповненість.

Як зазначає І. Денисюк, «певна толерантність Франка до символізму проявилась і в тому, що він сам написав кілька речей у дусі цього напрямку чи течії. Прикладом реалістичної символізації можуть бути могутні «Каменярі». Але якщо тут увесь твір – суцільний символ, то в інших випадках у структурі франківського тексту поодинокі вузлові образи-символи, виконуючи роль «зв'язків ідей», є тим, чим дорогоцінні камені в механізмі годинника» [83, 101]. Роль і значення символічних вкраплень у структуру художніх творів Івана Франка І. Денисюк досліджує на основі аналізу роману «Перехресні стежки».

На думку науковця, «символічну авру» в «Перехресних стежках» несуть прізвища та імена героїв; «виразно символічний характер має сон Євгена Рафаловича»; символічними науковець також вважає образи весільної дараби у сні Євгенія та дорогоцінного каменя у

сні Регіни [83, 101-106]. Останніми двома образами автор очевидно дорожив, бо вони зустрічаються і в інших творах письменника (досить хоча б згадати вірш «Над великою рікою на скалі крутій сиджу»). Але чи не наймісткішим і найвагомим символом у творі є вже сама його назва. І. Денисюк зачисляє «Перехресні стежки» до тих Франкових творів, які мають типову конструкцію гейзівського «сокола» і «у яких виринає у заголовку твору і потім лейтмотивно через його фабулу проходить, будучи виразником основної ідеї організованого тексту, певна річ-символ (Dingesymbol у німецькій термінології) чи якась деталь, реалія тощо» [83, 101].

Лейтмотив стежки, перехрестя не випадково став такою наскрізною деталлю у творі І. Франка. Адже з хронотопом дороги в художній літературі тісно пов'язаний мотив зустрічі, а зустріч, за М. Бахтіним, – «одна із

найдавніших сюжетотворчих подій епосу (зокрема роману)...» [15, 248] На думку російського науковця, «романові перш за все притаманне поєднання життєвого шляху людини (в його основних переломних моментах) із його реальним просторовим шляхом-дорогою, тобто з подорожуванням. Тут присутня реалізація метафори «життєвий шлях». Вибір дороги – вибір життєвого шляху...» До того ж перехрестя – «завжди поворотний пункт життя фольклорної людини...» [15, 265] Присутність фольклорного мотиву, як і мотиву вибору життєвого шляху в символіці назви Франкового роману, відзначає І. Денисюк: «Отже, символічний нюанс перехресних стежок як неоднаковість доль людських, химерності й переплутання життєвих шляхів героїв роману зачерпнутий з українських народних пісень. Але ж заголовок твору має полісемантичне значення, і є підстава теж



говорити про його полігенезу. Одно із його значень – це символ вибору правильної дороги людиною, яка опинилася на розпутьті, а в нашому випадку – вибору між суспільним обов'язком і особистим щастям... Так від суто особистих справ, від заблуканої у дитинстві Регіни, яка у зрілому віці «втратила свій компас», до перетину особистих справ і суспільних аж до зіткнення минулого з майбутнім усього народу нарощується символічний сенс образу, винесеного у заголовок роману. Без аналізу, без інтерпретації у символічному ключі цих опорних образів ми не можемо збагнути ідейного надтексту твору» [83, 108-109].

Густою символічною наповненістю відзначається і поетика повісті Івана Франка «*Voа constrictor*». Як і в «Перехресних стежках», символіка у «*Voа constrictor*'і» міститься вже в самій назві, що перекладається як «змій-давун». В образі такого змія Франко

уявляв собі не тільки визискувачів, а й владу грошей взагалі, і це відповідало його соціалістичним (на певному етапі) поглядам на приватну власність. Доказом може бути епізод, у якому описано сон-візію Германа Гольдкремера:

«Се не вуж, се безмірно довга, зросла докупи і оживлена чарівною силою зв'язка грошей, срібла, золота блискучого! О, так, се певно так! Хіба ж весь блеск, що б'є в очі від вужевої луски, – хіба ж се не блеск золота та срібла? А сесі різнобарвні латки на нім, хіба се не різні векселі, контракти, банкноти?.. О, се певно, се не вуж його обводив своїми велетними звоями, а його власне багатство!»  
[253, т. 14, 434]

Про елементи символізму в повісті «Воа constrictor» Ю. Кузнецов зазначає: «Це було новим для реалістичної літератури того часу. Звичайно, спроби перетворити образ обставин

місця дії у символ знаходимо й у інших письменників. Так, Е. Золя в романі «Жерміналь» на початку і в кінці першого розділу малює образ-символ шахти, що подібна до ненажерливої потвори, яка поглинає працю і здоров'я робітників. Проте тут це лише обрамляючий образ, який не створює, як у І. Франка, наскрізний підтекст, глибинну смислову структуру твору» [139, 197-198]. Отже, науковець віднаходить у композиційній побудові повісті «Voas constrictor» конструкцію того самого гейзівського «сокола», і це підтверджує типологічну стійкість цього композиційного прийому в творчості письменника.

Франкова майстерність у жанрово-композиційному та образотворчому аспектах неодноразово спонукала літературознавців до типологічних зіставлень повісті «Voas constrictor» з творами інших видатних письменників світового рівня. І. Басс порівнює

символіку «Boa constrictor'a» з образом Зеленого змія у романі Е. Золя «Пастка», а також з алегорично-символічним образом капіталізму в повісті «Жерміналь». «Подібно до Франка, який в образі змія-удава розкриває найтипівші риси капіталізму, Золя представляє перед читачами «цю потвору, цю вдоволену і пересичену тварину, що причаїлася, мов ідол, у глибині свого невідомого святилища» [14, 163], – зауважує дослідник. Типологічну схожість повісті «Boa constrictor» і роману американського письменника Ф. Нерриса «Спрут», де «спрут символізує образ капіталіста, що розкинув свої щупальці на все живе», відзначає у статті «Іван Франко і натуралізм» Т. Денисова: «Безсумнівно також, – пише дослідниця, – що таке рішення могло виникнути тільки в літературах, що мають сильну романтичну традицію, насичену символікою (а такими

були і українська, й американська художня словесність)...» [76, 231]

Франкознавці неодноразово відзначали також типологічну спорідненість повісті «*Voas constrictor*» з іншими, загалом реалістичними, творами І. Франка, в яких елементи символізму теж відіграють важливу образотворчу та жанрово-композиційну роль. Л. Безуглий, наприклад, досліджуючи символічні вкраплення в оповіданні «На роботі», пише: «Подібний прийом І. Франко блискуче використає згодом при написанні повісті «*Voas constrictor*». Але якщо в останньому творі класичним уособленням жахливої експлуатації робітників у період зародження капіталістичних відносин став образ змія-полоза, то в оповіданні «На роботі» символічний образ Задухи» [17, 87]. І. Басс про символіку в творі «Великий шум», де «крізь шум вітру чути свист канчуків», зазначає: «Крізь призму символіки, мов крізь яскравий

промінь, Франко перепускає факти реальної дійсності, що стають виразнішими, збуджують певні почуття і враження» [14, 239]. М. Гуняк вважає, що «маємо у «Великому шумі» цілий ряд мистецьких явищ новаторського характеру. Сюди належить передусім «прийом» своєрідного паралелізму. Образ «великого шуму» в природі становить майже символічне тло до подій, які розгорнулися в громадському житті і в житті особистому головних дійових осіб першого плану». На думку науковця, «образна система повісті від самого початку сповнена символічними деталями» [71, 12].

На наш погляд, густа насиченість символічними образами белетристики Каменяра зумовлена навіть не підпорядкуванням певній естетичній доктрині, а індивідуальними особливостями креативного мислення Івана Франка; його схильністю і вмінням (і тут відчувається досвід

натуралістичного періоду творчості) перетворювати образ обставин місця дії у символ, знаходити вічне у буденному, сакралізувати найдрібніші деталі побуту, бачити «іскру божества в дійсності». Тому, безсумнівно, має рацію М. Легкий, що загалом поетика повісті «Великий шум» «відзначається схильністю автора до *символізації* буття, до оперування символами, що викликають багато асоціацій (природні та соціальні пертурбації, весілля тощо). Тут автор немовби намагається зазирнути «за завісу», побачити «те, що за рогом», а отже охопити трансцендентне, потойбічне» [149, 88].

Якщо в «Перехресних стежках» чи «Великому шумі» домінує поетика реалізму, то, скажімо, в «Петріях і Довбущуках» символічні вкраплення вписуються вже у структуру загалом романтичного твору. Образи-символи зустрічаємо тут, наприклад, в описі лева і скелі на Народному домі:

«Той лев пригадує мені хищність і лютість наших давніх князів, що утискали наш народ а котрих пам'ять ви, рідні діти того народу, позолотили фальшивим блеском! Я боюся поглядіти на тоту скалу у стіп льва, бо она пригадує мені темноту народу, із котрої користали його князі-грабителі, она пригадує мені упір і безсердечність теперішніх його проводирів, що її там виставили, яко знак своєї власті. Ні, панове, не лев і скала – наша хоругов; наша хоругов – плуг і книга! Плуг – то наша сила, книга, просвіта – то наша будучність!» [253, т. 14, 242-243].

Поетика натуралізму домінує в оповіданні Франка «Ріпник». І. Денисюк вважає, що «символізуючу функцію виконує у творі пейзажний образ – картина брудного, болотистого Борислава на тлі весняних підгірських долів» [83, 62]. Сірий колір стає домінуючим в описах міста, навіуючи меланхолію, понурість, пригнічений настрій:



«Нічого сумнішого в світі, як товпа ріпників, спісачих на роботу до ям. Улиці вузькі, на котрих болото ніколи не всихає, талабоване тисячами ніг. Край улиць ями та горбки глини, – немов глибоченні гроби, отверті для тисячів живих жертв. Сіре небо над тими сірими могилами, – чорні ріпники, – стирчачі корби та звільна бродячі по западні вози з дривами, – ось усе, що зустріне твоє око, крім брудних, обшарпаних магазинів та ще брудніших помешкань жидівських» [253, т. 14, 280-281].

Як тут не згадати описи сіро-чорних шахтарських буднів у романі Е. Золя «Жерміналь»; порівняння шахти зі страховиськом, яке щоденно «пожирало... свою порцію людського м'яса» [102, 479].

Органічне поєднання елементів символізму, реалізму та натуралізму зустрічаємо й у новелі Франка «Odi profanum

vulgus». Модерністські новації у творі проявляються, зокрема, на жанровому рівні: автор вводить у звичайну епічну оповідь елемент драми – діалоги дійових осіб. В «Odi profanum vulgus» персонажі виступають у ролі «живих символів» (термінологія М. Вороного), носіїв ідей, притаманних представникам різних груп інтелігенції. Для підкреслення узагальнюючої ролі цих типів Франко позбавляє їх індивідуалізованих ознак. Він навіть не називає їхніх імен. Крім Заграничного політика (Вікентія), у суперечці про роль мистецтва в суспільному житті беруть участь Професор, Критик, Артист, Внутрішній політик. Драматизація епосу дозволяє Франкові представити у творі різні типи ідейно-естетичних концепцій. Можемо здогадуватися, що самому Франкові найбільше імпонувала поміркована позиція Критика. Франко ототожнює декадентську концепцію з поглядами Заграничного політика (Вікентія),

котрий визнає мистецтво тільки як «чисту красу»: «Мотилем не орють, – каже він, – цвітами в печі не топлять» [253, т. 21, 83]. Якщо позиція Заграничного політика – «*odi profanum vulgus et arceo*» (ненавиджу низьку юрбу і погорджую нею), а позиція Професора близька до драгоманівської чи єфремівської – «*noblesse oblige*» (шляхетність зобов'язує), то у неформульованій концепції Франка-Критика ці позиції мали б поєднатися: «*odi profanum vulgus et amo*» (ненавиджу низьку юрбу і люблю).

Безперечно, проаналізовані вище твори лише підтверджують думку про те, що у прозі взагалі й у Франковій зокрема існує більше підстав говорити про *символічність* чи *символіку*, ніж власне про *символізм*. І тим унікальнішим у поетикальному аспекті є прозовий твір Франка, в якому естетика символізму є домінантною.

За тематикою, поетикою, образною системою близьким до поеми «Каменярі» є вірш І. Франка «Рубач». Те, що твір символічний, стає очевидним хоча б із уривку, в якому поет образно описує прояви ідолопоклонства застарілим божкам «темноти і безмисності» у тогочасному суспільстві:

І спів гримів: «Блаженні всі стовпи,

всі, що не бачили, а мають віру,

що люблять бога нашого стопи,

а брата ріжуть богу на офіру!

Наш бог – се замордована Любов,

убитий Розум! Тож і в жертву

щиру

для нього ми мордуємо Любов

і ріжем розум! О, прийми, наш  
боже,

той дар, що ми кладемо пред  
тобов!» [253, т. 2, 339]

Але є у Франка і прозовий відповідник  
цього поетичного твору – присвячене пам'яті  
Михайла Драгоманова оповідання «Рубач». Поетика символізму в ньому теж є  
домінуючою. Для прикладу – той самий епізод,  
але прозою:

«На п'єдисталі з чорного мармуру сиділа  
на склублених хмарах мармурова фігура мужа  
з довгою кучерявою бородою, блискучими  
очима і з в'язкою золотистих стріл у високо  
піднесеній правиці...

– Хто се такий? – запитав я свого  
провідника.

– Символ. Закаменілий виплід їх власної  
уяви, що зробився їх володарем, їх тираном.

Для нього їх танці і кадила, їх сльози і кров. В ім'я майбутнього, якого не знають, убивають теперішнє, те, що бачать і чують» [253, т. 16, 220-221].

Символічно автор описує той величезний вплив, який справив його вчитель – М. Драгоманов – на розвиток української та світової культури і цивілізації, ведучи боротьбу з ідолопоклонством, консерватизмом, невіглаством та іншими «запорами на шляху людськості»:

«...Мій провідник обіруч хопив сокиру і вдарив нею в чорний п'єдистал. Захиталася величезна будівля, затремтів до самого вершка кам'яний колос, і з грюкотом пообпадало позолочуване проміння з його голови і стріли з його рук. А потім розлягся страшенний гук, і гепнувся додолю колос, і розстрікався на кусні далеко і широко покриваючи землю відломами свого кам'яного тіла. Здивовані і перелякані

купи народу стояли мовчки, тільки люди, прибрані в святочні одежі, з вінцями на головах, підняли страшенний репет, викрикаючи:

– Зруйнований порядок світу! Розвалені основи всього існування! Горе, горе!» [253, т. 16, 221]

Символічно також, що саме з рук рубача герой бере у фіналі твору сокиру, аби так само «простувати стежки правди і свободи» (оповідання так і закінчується: «І він дав мені сокиру» [253, т. 16, 222]).

Цей символічний образ спадкоємного зв'язку між різними поколіннями української інтелігенції особливо пафосно, велично, урочисто й водночас високоестетично читається у віршованому варіанті:

І рік він: «Я рубач, ти ж бачиш сам!

Прочищую путь волі й правди  
сміло.

Чи хочеш? Я тобі топір цей дам.

Що я робив, те й ти роби по миру!

Туди твій шлях, і ціль твоя он там!

Підеш?» – «Піду!» Він дав мені  
сокиру [253, т. 2, 340].

Франко своїм наступникам залишив ще більшу спадщину: окрім «важкого молота каменярьського», ще й «тонкий різець Петрарки». Каменяр і Митець були рівноправними іпостасями особистості письменника. Такого роду поєднання символізує цілісність і монолітність всієї української літератури, а відтак її повноту і значущість у світовому культурному процесі.



Навіть поверховий аналіз творчості українських модерністів (і символістів зокрема) доводить, що попри декларативні суперечки з Франком, ніхто з них не відмовився від його спадщини. Ні молодомузівці, ні хатяни, ні митусівці, ані представники пізніших генерацій модерного українського письменства не позбулися у власній творчості соціальної заангажованості чи національної своєрідності. І, як виявилось, цим вони зберегли оригінальність і значущість українського модернізму в порівнянні зі світовим.

### **3.2. Поетика експресіонізму в творчості І. Франка**

Як відомо, експресіонізм виник як протиполог до реалістичного типу творчості загалом і до імпресіонізму зокрема.

Реалістичний тип творчості має позитивістську основу, міметичну природу, відображальний характер і є раціоналістичним за своєю суттю.

Філософська ж основа експресіонізму та сама, що й у модернізму в цілому: це так звана «філософія життя» – суб'єктивно-ідеалістична течія, що виникла в Німеччині (Ф. Ніцше, В. Дільтей) і Франції (А. Бергсон), у центрі якої – розуміння життя як абсолютного, безмежного першопочатку світу, різноманітного у своїх проявах. На початку ХХ ст., з його війнами та революціями, людство поступово втрачає довіру до розуму, віру в можливість на раціоналістичних засадах впровадити позитивні зміни у політичній, соціально-економічній та культурній устрій суспільства. Сам світ і людське буття в ньому здаються деформованими, хаотичними, абсурдними. Тому нова філософія (а за нею і література) ірраціональна в своїй основі.

Реалістичний тип творчості тяжіє головню до так званого об'єктивізму. Найбільш суб'єктивним та індивідуалізованим серед напрямів реалістичного типу творчості є імпресіонізм. Щоправда, імпресіоністи намагалися у творах фотографічно точно відобразити суб'єктивні враження від реальної дійсності. В імпресіонізмі як *відображальному* мистецтві вектор дії спрямований від реалій зовнішнього світу до внутрішнього світу митця. В експресіонізмі як мистецтві *вираження* – навпаки: від внутрішнього світу художника до реалій зовнішнього середовища. Роль автора в цьому процесі зводиться до ролі своєрідної призми, через яку всі ці впливи пропускаються для того, щоб посилити, послабити, сфокусувати або розсіяти їхню дію.

Звичайно, Іван Франко не міг бути добре обізнаним з ідейно-естетичною доктриною експресіонізму, яка за його життя тільки починала формуватися, але прозорливість

українського письменника полягає в тому, що він дуже тонко відчував ті об'єктивні обставини, які впливали на загальний розвиток світової літератури, і це йому давало можливість передбачати (чи й випереджати) поступ літературного процесу. По-геніальному просто Франко формулює принцип майбутнього експресіоністичного мистецтва. На його думку, те, що Золя, Гонкури, інші письменники-натуралісти називали «людськими документами», повинно пропускатися крізь призму індивідуальності й поетичної фантазії автора; «призма ця – скоріше слабо опукле дзеркало, що відображає речі і людей незвичайно точно в усіх деталях, хоч і порушує якоюсь мірою природні пропорції між цими деталями» [253, т. 28, 153].

До речі, генетично експресіонізм пов'язаний і з натуралізмом, до популяризації якого в Україні має немале відношення саме І. Франко. Експресіоністи запозичили в

натуралістів увагу до непривабливих, дискомфортних сторін реальної дійсності, курс на демократизацію тематики (урбаністичні мотиви, живопис соціального «дна»), біофізіологічне потрактування поведінки персонажів і, чи не найголовніше, бажання епатувати читача зображуваними картинами. Суттєва різниця між цими напрямками в тому, що заснований на позитивістському раціоналізмі натуралізм вражає читача фотографічно точними картинами брутальної, потворної дійсності, а ірраціональний у своїй основі експресіонізм епатує відтворенням політичних, соціально-економічних, морально-етичних вад суспільства в кривому чи «слабо опуклому» дзеркалі. Таким чином, експресіоністи використовують прийом навмисної деформації тієї самої дійсності. Навіть більше, теоретики літератури вважають, що «деформація заради загостреної передачі найсильніших людських почуттів стає основою

стилю експресіоністів». Фізіологічне напруження, що є характерним для їхньої творчості, «виявляється в стилізації та ламаності художньої форми, в підкреслених контрастах... різних зміщеннях планів» [165, 38].

Франко вміє вражати реципієнта і натуралістичним фотографізмом, і гіперболізованим, а часом навіть деформованим зображенням реальної дійсності. Вміє він також епатувати літературну критику, ведучи «психічну атаку» на її позиції, так само, як це робили німецькі експресіоністи. У тогочасних українській і німецькій літературах, як уже зазначалося, були схожі проблеми: потрібно було «долати інерцію патріархальщини, солодкавості, прикрашання, провінційної дріб'язковості» [178, 143-144].

Оголосивши вотум недовіри раціоналізмові, експресіоністи апелюють не так до розуму, як до серця читача. Мовою експресії вони звертаються до емоційної, чуттєвої сфери людського єства. Експресіоністи шукають жорсткі, пронизливі, часом дискомфортні, дисгармонійні засоби художнього зображення, які були б здатні пробудити почуття, що, на їхню думку, сприяє здійсненню основної мети творчості – розкрити і донести до реципієнта те нервово напруження, котре переживали самі митці. Франко, який з величезною повагою ставився до розумової «наукової підкладки» у творах мистецтва, все ж не міг не помітити панівної в кінці XIX – на початку XX ст. тенденції до посилення емоційного звучання у творчості представників модерністської літератури. Навіть більше, Франко час від часу й сам дозволяє собі творчі експерименти в царині «емоцій». Переважно це своєрідні ірреальні

вкраплення в канву загалом реалістичних творів. М. Євшан, аналізуючи повісті «Перехресні стежки» та «Великий шум», зазначає, що «обидві вони роблять пригноблююче враження своїм настроєм... якийсь «надприродний» елемент втискається в ті повісті, розриває їх композицію і, хто знає – чи не самі творчі задуми автора». На його думку, «це наче настрій чорної меланхолії, де чорні ворони залягають небо; настрої, який знаходить на думку несподівано, здавлює її як спазм і кладе перед очі дикі, страшні візії» [91, 316]. «Настрій чорної меланхолії» присутній і в інших Франкових творах. «Коротко, сильно і страшно» письменник створює вражаючі експресією образи «світової скорботи», над якими «пливе рікою одно велике неперерване страждання. І мучить нас» [253, т. 22, 92].

В окремих епізодах Франкових творів знаходимо рису, характерну для творчості експресіоністів, у яких «підвищена



експресивність спотворює реалістичну художню форму... явища життя часто постають у вигляді калейдоскопа фантастичних, кошмарних видінь» [165, 38]. Ілюстративного в цьому плані матеріалу у Франка не бракує. У новелі «На роботі» глибиною експресії вражає образ зустрінутого в царстві Задухи мученика-ріпника:

«Аж ось туй недалеко мене крик розлягся. Приглядаюся ближче. Ріпник. І чого він так заводить? Я вдивляюся в нього ще ліпше... Господи! Що йому таке? Права рука і права нога в нього потрощені на камуз. Кров обстила, кістки подрухотані стирчать. А він штильгукає та все кричить: «Віддай ми моє здоров'є, – окаяннику, жиде! Возьми собі тоту прокляту заробленину! Возьми си мої гроші кроваві, – всьо возьми! Лиш віддай ми моє здоров'є! В мене діти дрібні! Без руки не зароблю на них! Моя хата далеко. Без ноги не зайду до неї!» [253, т. 14, 301-302].

Для того, щоб пробити стіну відчуження, відстороненості у взаєминах із читачем, Франко застосовує «вибухову суміш» – поєднання елементів натуралізму й експресіонізму.

В «Наверненому грішнику» подібним чином він зображає всі жахи пекла, які постали перед головним героєм – Василем Півтораком:

«І от йому бачиться, що він уже впав на сам спід пекла, що тут прискакують до нього страшні, гидкі маровища, шарпають його, рвуть і торочать із нього внутреності, валять залізними довбнями в голову, видовбують розпеченими долотами очі. Йому бачиться, що його руки і ноги колесують зубчастими колесами, що його поять розтопленов смолов. Йому тепер в страшених образах привиджувалися всі тоті кари, котрі не раз чув з казальниць приобіцювані пиякам» [253, т. 14, 359].

Детальні описи пекельних мук, жорстокі фантазії на тему покарання за гріхи, що в Середньовіччі використовувалися з метою повчання, навернення грішників на праведний шлях, проявлялися і в барочному гротеску, і в містичному романтизмі, і в сучасному Франкові натуралізмі, і, зрештою, в експресіонізмі. У Франка страшні візії Гриня, Василя Півторака – це лише ірреальні епізоди, які підвищують емоційну тональність у загалом реалістичних творах. Тому їхня поява раціонально пояснюється (у першому випадку напівсвідомим від задухи станом Гриня, а в другому – гарячковим маренням Василя).

Художник-експресіоніст Жорж Руо писав: «Живопис для мене – засіб для того, щоб забути про життя, крик серед ночі, стримуване схлипування. Прихована посмішка. Я мовчазний друг тих, хто страждає мовчки» [9, 53]. Пронизливий крик і мовчазне терпіння – протилежні форми реакції митців на

один і той самий подразник – недосконалу дійсність («на зламі віку» виникло особливо багато доказів цієї недосконалості). Як зазначає В. Адмоні, «оголена емоційність експресіонізму і стримана, побудована на підтексті система оповіді Гемінгвея – ось ті дві основні форми відповіді, яку дала на Заході література ХХ століття на смерть мільйонів людей, на страждання, викликані світовою війною. Або стиснуті зуби, або нестримний крик...» [2, 13]

Образ крику в нічній пітьмі, крику, якого ніхто не чує, – типовий для творчості експресіоністів. Згадаймо хоча б класичну в цьому аспекті картину Е. Мунка «Крик». Ця назва, характерна для живописних полотен експресіоністів, цілком підійшла б до наповнених звуковими образами літературних картин Франка.

У Василя Півторака «шум в голові заглушував усі гадки, переливався у всілякі найвідразливіші, найстрашніші голоси, які коли-небудь чув на своїм віці. Тут був і скрип корби, котров витягав послідній раз сина з ями, і глухий звук падучого тіла, і тяжке бовтнення у глибоку пропасть, і роздираючий душу вереск мліночої матері, і все, все, що мов тараном, розвалило його щастя, мов громом, роздрухотало його життя...» [253, т. 14, 359]

Очищення через крик приходить до Василя у мить найвищого емоційного напруження, коли звідусіль насуваються на нього жертви бориславської нафтової лихоманки:

«Із усіх кутів вони тиснуться до нього, стогнуть, плачуть, пищать, регочуться і тісніше його обступають, наступають на його ноги, на груди, давлять, тлумлять, їх дотик холодний, мов крига, проймає його до костей,

ваготить на нім, мов навалені гори. Дух йому замирає, смертельний піт заливає очі, і нараз з глибини зболілої душі виривається страшний крик: «Змилюйтеся надо мнов. Що я вам винен? Хіба я хотів лиха для вас? Хіба я щасливіший від вас?» [253, т. 14, 359-360]

В оповіданні «Панталаха» елементи експресіонізму знаходимо в описах містичного страху Спориша, його нічних кошмарів, фантасмагоричних видінь, коли «найменший шелест перемінювався в його сонній уяві на остре, свистюче гарчання, і при тім відголосі він за кожним разом зривався, мов опарений» [253, т. 17, 269]. Щоправда, вся містика, з якою пов'язаний страх Спориша, пояснюється врешті-решт цілком реалістично, як результат пережитого стресу. Елементи експресіонізму, які вдало синтезуються з елементами натуралізму, з волі автора не виходять за рамки реалістичної доктрини.

Здатність натуралізму й експресіонізму утворювати між собою синтетичні сполуки ілюструють і деякі епізоди роману «Перехресні стежки». Приклад – кошмарний сон, у якому Євгеній бачить фантастичну весільну дарабу, при кермі якої «стоїть молодий керманич, уродливий гуцул з чорним довгим волоссям, у білій, рясно вишитій сорочці, стоїть і не ворухнеться» [253, т. 20, 257]. Коли дараба пропливає повз Рафаловича, він упізнає в молодому себе. Дараба щезає за чорною скелею...

«Євгеній забув уже про дарабу і вдивляється в новий предмет. Ось він уже недалеко берега... Се не дерев'яна колода, се біле тіло жіноче. Випручалися мармурові груди з рожево-вишневими пуп'янками. Розкидані по воді руки, виринає, то знов тоне в воді голова з лицем, піднятим до неба. Хвиля гойдає те тіло, розчісує довге золотисте волосся. Ось лице до половини піднялося з

води. Очі відчинені, і на них примерз навіки вираз невимовного страху, нестерпної муки. Уста напівотворені, лице бліде, тільки на чолі царює надземний супокій» [253, т. 20, 258].

Епізод зі сном Рафаловича легко можна було б переробити на самотійний і самоцінний експресіоністичний твір, але вірність на рівні свідомості ідейно-естетичній «присязі», яку свого часу Франко склав доктрині реалізму, змушувала письменника впродовж тривалого часу доводити, що «і один у полі – воїн». На початку ХХ століття, коли декаданс, модернізм активно утверджувалися в літературі, Франко продовжує чесно «обгороджувати» реалістичними рамками (сну або хворобливого стану психіки) ті місця у творах, де «мрії безумні, немов той табун, вигравають по полю, гриви на вітер, і ржуть, дзвінко копитами б'ють» [253, т. 3, 342].



У «Перехресних стежках» цілком реалістично (збудженим станом психіки, близьким до афекту) пояснюється і фантасмагоричне видіння Регіни, в зображенні якого чи не найяскравіше з усіх творів письменника проявляється поетика експресіонізму:

«...В її уяві мигають відірвані образи, мов обривки різнобарвної матерії, кидані шаленими вихрами. Блискучий камінець на сонячній вершині – Євгенієве лице, молоде, свіже, як було тоді, коли обоє йшли вулицею зі школи фортеп'янової гри... туркіт фіакрів... лице тітки... воно більшає, наближається, робиться страшенною гнилою машкарою, розхиляє гnilі уста, показує чорні щербаті зуби і сточений червами язик і бубонить прокляті слова:

– Най вас Бог благословить! Най вас Бог благословить!» [253, т. 20, 433]

Елементи експресіонізму знаходимо також у деяких поетичних творах Франка. Підвищена експресивність притаманна, зокрема, поезіям, у яких автор досліджує темну сторону людського єства. Наприклад:

Досвітній нурок із мене: що в власному  
«я» там таїться

На болотистому дні – знаю, голубчики, й  
се!

Черепи стовчених мрій, кістяки  
неоправданих планів,

Зломки дрібних пожадань, трупи  
обманних надій.

Ах, а крім того, гидкі слимаки  
самолюбства, медузи

Зависті, хроби гризот, кефалоподи підлот  
[253, т. 3, 343].

Подібне бачення «підвалин» людського «Я» зустрічаємо і в інших віршах поета:

Ти знов літаєш надо мною, галко,

І крячеш горя пісню монотонну;

Глядиш у серця глибину бездонну

І бачиш гніль, гидоту беззаконну –

Не страх тобі нічого і не жалко [253, т.3, 152].

В контексті експресіоністичного несприйняття ідеалістичного погляду на людську сутність прочитується Франкове застереження, що в «тихому заливі свого серця» можна знайти не тільки «перли і алмази», «тепло і розкіш раю, й пахощі без краю»:

А як знайде гидкії черви

І гіркість сліз, розбиті нерви,

Докори хорого сумління,

Прокляття свого покоління,

Зневіру чорну, скрип розстрою,

То що почать з такою грою? [253, т.3,  
108].

Деякі поезії Франка своєю антимілітаристською тематикою та образною системою нагадують картини відомого німецького художника-експресіоніста Г. Гроса. Ось уривок із Франкового вірша «Три стирти»:

Купці вози зупинили,

Змови собі не чинили,

Скочили всі три у один.

«Ось нам підмога неждана!

Сіно якогось-то пана,

А пан же, чей, не голоден.

Пану ніяка там шкода,

А нашим коням вигода,

Надберем з кожної купи».

Що котрий те сіно рушить,

Зараз і ахнути мусить –

В кожій під сіном лиш трупи [253, т. 3,  
386-387].

Як бачимо, і в поетичних творах І. Франка, і в його прозі міститься чимало доказів практичного втілення в художній творчості теоретичних постулатів, близьких до положень експресіоністичної доктрини.

У листі до К. Попович (квітень – травень 1884 р.) Франко висловлює думку про те, що «лірика нашого століття, переважно лірика болю, туги і борби, єсть на всякий спосіб піснею хоровитою, але, будучи виразом того болю, на котрий людськість хорує від свого початку, вона тим самим єсть і піснею загальнолюдською, останеться великою і

зрозумілою і для пізніх, щасливіших поколінь»  
[253, т. 48, 424].

Саме у пошуках відповідних засобів вираження «того болю» Франко звертається до поезики напряму, який на початку ХХ століття синхронно зароджується в різних національних літературах. Перебуваючи на вістрі світового літературного процесу, письменник доклав чимало зусиль, аби й українська «пісня» стала «загальнолюдською» та «зрозумілою і для пізніх поколінь», як і до того, щоб експресіонізм у вітчизняній літературі відбувся як явище.

### **3.3. Елементи сюрреалізму в естетичній концепції Івана Франка**

Делікатність теми «Франко і сюрреалізм», яка вписується в контекст

ширшого дослідження – «Франко і модернізм», примушує зробити насамперед декілька застережень.

По-перше, вживаючи термін «сюрреалізм», маємо на увазі не чітко сформульовану ідейно-естетичну доктрину, що остаточно скристалізувалася в Європі вже після смерті письменника («Перший маніфест сюрреалізму» датований 1924 роком), а прийоми й засоби художнього зображення, ідейно-естетичні настанови у творчості Франка, що читаються потенційно в руслі європейського сюрреалізму.

По-друге, йдеться не про місце Франка в європейському сюрреалізмі, а про місце сюрреалістичних тенденцій у творчому методі Франка.

По-третє, пафос нашого дослідження спрямований не на зворушливе зображення Франкового «причастя» до світового

сюрреалізму, а на з'ясування того факту, що у власних естетичних пошуках письменник часом випереджав розвиток світового літературного процесу.

Проблема сюрреалістичних тенденцій у творчості Франка має два взаємопов'язані рівні:

1) теоретичного осмислення (філософська основа, відображення в літературно-критичній спадщині);

2) практичного втілення в художній творчості.

Щодо першого, то світоглядною основою сюрреалізму була та сама «філософія життя», представники якої (Ф. Ніцше, В. Дільтей, А. Бергсон) визнавали себе принциповими агностиками: оскільки життя вічно рухається й вічно змінюється, то його не можна збагнути за допомогою розуму або почуття. Ми можемо



лише наблизитися до суті речей (а не пізнати!) за допомогою інтуїції чи особистого переживання [98, 7]. Парадоксальним чином ірраціоналісти початку ХХ ст. запозичили такий погляд на «суть речей» у своїх непримиренних ідеологічних противників – позитивістів кінця ХІХ ст., котрі, попри визнання всезагального детермінізму (причинно-наслідкового зв'язку між всіма явищами природи), дуже обережно ставилися до пізнання суті окремих феноменів. Адже, як уже зазначалося, одним із значень терміну «позитивний» було «відносний» – на противагу до «абсолютного», тобто відносним вважалося і знання про будь-який окремо взятий феномен [299, 12].

Скажімо, послідовний позитивіст у літературі – Е. Золя писав: «Звичайно, я веду мову не про проникнення у причину речей, а про те, яким чином все відбувається... Першопричину речей вчений залишає

філософам, оскільки не має надії будь-коли знайти її» [103, 268].

Немає сумніву, що І. Франко був добре обізнаний не тільки з творчістю Е. Золя, а й із концептуальними положеннями «філософії життя», і з «філософією серця» – основним традиційним напрямом української філософії, що його вперше найповніше сформулював Г. Сковорода. Філософ був переконаний, що суттю людини є її серце, її внутрішній світ, який може пізнати лише Бог. Вважається, що саме на перетині «філософії життя» й «філософії серця» сформувався український модернізм [98, 8].

Кордоцентрична філософія впливала як на творчість самого Івана Франка, так і на зміст тих порад, які він давав своїм літературним учням. У листі до К. Попович (квітень – травень 1884 р.) Франко пише: «...Я далеко радніше бачив би від Вас поезії,

впливші прямо з Вашого серця, з Ваших особистих обставин, з дійсного життя, ніж з Вашої голови, з теорії, з фантазії і прочитаних книжок» [253, т. 48, 424].

Саме в контексті «філософії серця», а не власне європейського модернізму формується Франкове бачення внутрішнього ідеального світу людини, яке він висловив у період чи не найбільшого свого захоплення позитивізмом (!): «То не есть розум, то не есть ісклучно чувство. То есть іскра божества, котрою наділений дух людський» [253, т. 26, 398]. Оскільки світ завжди перебуває в русі, то, на думку прихильників «філософії життя», до його розуміння можна тільки наблизитися за допомогою інтуїції, особистого переживання. Тому-то вищим знанням проголошується не наука, а поезія, зважаючи на її здатність одухотворити світ, проникнути в найпотемніші його глибини. Франко ніколи не принижував роль науки і водночас високо

цінував значення поезії в процесі пізнання, оскільки «поезія єсть винайдення іскри божества в дійсительності» [253, т. 26, 399].

На зламі XIX – XX ст. відбувається зміна раціонального напрямку в філософії на ірраціональний. «Людина – це симфонія ірраціонального, – писав у програмній статті «Модернізм» Харі Мартинсон, – з її ірраціональної суті походить її гуманізм, її велич і її нищість, її радість і її смуток. Абсолютно раціональним є лише звір» [182, 421].

Існує цілий ряд об'єктивних причин, чому людство на початку XX ст. перестало довіряти розумові та його символічному втіленню в ідеї *Бога чи Прогресу*. Це насамперед передчуття та наслідки воєн і революцій. Після буремних подій початку XX ст. (Перша світова війна, розпад Австро-Угорської імперії, революції в Росії), після

стількох жертв, принесених на вівтар абстрактних світлих ідеалів, у світовій історії вже вкотре настав період втрачених ілюзій. І знову людство відчуло себе ошуканим. «Війна, революція в Росії та біди всього світу здаються мені повинню зла, – писав Ф. Кафка. – Війна відчинила шлюзи хаосу» [115, 4].

І. Франко, якщо й не був свідком усіх зазначених політичних подій, то принаймні жив у атмосфері їхнього передчуття. Як відомо, теза про абсурдність, хаос людського існування в світі є центральною в модерністському світовідчутті. Відображення проблеми абсурдності буття віднаходить М. Зубрицька в поемі І. Франка «Мойсей» [106, 110-115]. Справді, відчуття абсурдності від споглядання деяких сторін об'єктивної дійсності було знайоме й українському письменникові, але, мабуть, не варто абсолютизувати цю особливість Франкового світосприйняття, оскільки, на відміну від

модерністів, І. Франко з притаманними йому оптимізмом та максималізмом прагнув до постійного раціонального вдосконалення самої людини та середовища, яке її оточує.

Ірраціоналізм у філософській думці початку ХХ ст. репрезентують такі фундаментальні для сюрреалістичної доктрини течії, як інтуїтивізм А. Бергсона, теорія психоаналізу З. Фрейда, вчення про домінуючу роль фантазії та випадкового у мистецтві В. Дільтея.

У гносеологічній концепції Анрі Бергсона важливе значення мають миті так званого «інтуїтивного прояснення», коли людина найближче підходить до суті речей або, за Франком, до «іскри божества в дійсності». Франко-позитивіст, Франко-раціоналіст ніколи не ігнорував такого цілком ірраціонального поняття, як «натхнення», яке за своєю суттю і є миттю

отого «інтуїтивного просвітлення». Український письменник переконаний, що якраз «гармонія сеї еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування показується у найбільших велетнів людського слова, таких, як Гомер, Софокл, Данте, Шекспір, Гете і небагато інших» [253, т. 31, 65].

Адепти модернізму загалом і сюрреалізму зокрема в численних маніфестах намагалися цілком *раціональними аргументами* довести необхідність *утвердження ірраціоналізму* в мистецтві. У цьому чи не найбільше їм прислужилася концепція З. Фрейда, яка давала наукове обґрунтування підсвідомих факторів психіки. На думку австрійського психоаналітика, підсвідомість людини є глибинною основою всієї її свідомої діяльності, показником її індивідуальної неповторності. Фундаментом психічної та практичної діяльності людини,

основним стимулом її творчої діяльності Фройд вважає примітивні інстинкти, прагнення до агресії, статевий потяг [165, 68].

І. Франко і З. Фройд мають багато схожого як у біографіях, так і в науково-психологічних та філософських пошуках: вони жили в одну історичну епоху, в одній державі, були однолітками, їхні світоглядні й наукові інтереси формувалися в однаковій духовній, інтелектуальній атмосфері. Тому й не дивно, що український письменник ще в ХІХ ст. висловлював ідеї, які стали провідними в психоаналітичному вченні З. Фройда ХХ ст. Відсутність систематизації психологічних пошуків І. Франка пояснюється тим, що, на відміну від З. Фройда, він не вважав психологію справою свого життя, вона належала, так би мовити, до видатків його літературної діяльності. Франко проявляє себе як блискучий психоаналітик у праці «Із секретів поетичної творчості», сповненій



ідеями, що цілком узгоджуються з ученням Фрейда про підсвідоме.

Крім того, у Франка і Фрейда були спільні вчителі – В. Вундт, М. Дессуар, Г. Штайнталь, К. дю Прель. Скажімо, аналізуючи студію Макса Дессуара «Das Doppel-Ich», Франко пише: «В своїй студії підносить Дессуар той факт, що велика сила спостережень, зібраних в останніх часах, довела нас до розуміння того факту, що кожний чоловік, окрім свого свідомого я, мусить мати в своїй натурі ще якась друге «я», котре має свою окрему свідомість і пам'ять, свій окремий суд, своє почуття, свій вибір, свою застанову і своє ділання – одним словом, має всі прикмети, що становлять психічну особу» [253, т. 31, 60]. Окреме місце в «Секретах...» займає вчення про підсвідоме (або «несвідоме», «нижню свідомість» за термінологією Франка): «Всі ті факти доказують, що є в нас не тільки якась

несвідома інтелігенція, але також несвідома пам'ять, або, краще, відомість і пригадування поза обсягом нашої свідомості з «величезним, невичерпаним магазином думок і почувань, багатим шпихліром, котрого засіки при корисних обставинах можуть відчинитися і видати з себе скарби, про які їх щасливий властитель не раз і сам не знав нічогоісінько». Франко слушно зазначає, що «копачі захованих скарбів се й є наші поети» [253, т. 31, 62-63].

Досліджуючи психологічну концепцію І. Франка, Р. Піхманець пише: «Нижню свідомість» І. Франко в основному ототожнює з тією структурою, яку сучасна наука означає як індивідуальне неусвідомлюване психічне, і цілісну концепцію якої вперше запропонував З. Фройд» [202, 313].

Вектор наукових пошуків І. Франка багато в чому збігався з ученням З. Фрейда.

Має рацію І. Михайлин, кажучи, що «в особі І. Франка Україна і світ мали видатного науковця, котрий не просто вільно орієнтувався в новітніх концепціях і течіях, але й розробляв своє власне вчення у тому напрямку, який стане одним із центральних для ХХ ст., адже саме таким стало в ньому вчення психоаналізу» [173, 311].

Але нас цікавить психоаналіз не як самоціль, а в його зв'язку з концепцією сюрреалізму. Ще в античний період Платон стверджував, що матеріальний світ речей є лише блідою тінню істинного світу ідей. Відповідно мистецтво він вважав тінню тіней, а істинне буття людини пов'язував із буттям у світі ідей – до народження і після смерті. На його думку, людина, живучи в реальному світі, здатна лише пригадувати своє істинне буття. Одним із способів такого пригадування Платон вважав сон. Ця Платонова ідея лежить в основі ідейно-естетичної концепції сюрреалізму:

оскільки зовнішній реальний світ речей є абсурдним, сюрреалісти за допомогою інтуїції та підсвідомого намагаються проникнути у світ надреальний, в істинний світ ідей. Але на чатах до цього світу невблаганний охоронець – людський розум або, термінологією Фрейда, «Над-Я». Отже, щоб проникнути в бажаний світ, потрібно насамперед здолати цього «Цербера». Франко завжди з величезною повагою ставився до «раціо» не тільки у процесі пізнання дійсності, але й у художній творчості. Проте він усвідомлював, що «враження, засипані в нижній свідомості, найлегше виходять на верх тоді, коли верства верхньої свідомості – щезне чи то хвилево, у сні, чи назавжди, в тяжкій хворобі» [253, т. 31, 62].

Сюрреалісти ідеальними «провідниками» в надреальне «потойбіччя» вважали людей з порушеною психікою, на яких не розповсюджується влада «раціо». «Я здатний

провести ціле життя, викликаючи божевільних на признання, – писав Андре Бретон. – Це люди скрупульозної чесності, чию безгрішність можна порівняти тільки з моєю власною» [182, 41-42]. Розумоборчі настрої досягли свого апогею в іншому стильовому різновиді модернізму – дадаїзмі. Сюрреалісти у цьому аспекті були більш поміркованими, але й вони з величезною цікавістю ставилися до психічно хворих людей, а у власних художніх творах інколи навіть намагалися стилізуватися під них.

Насправді питання про межу між творчою уявою, фантазією та хворобливим станом психіки дуже делікатне. Де закінчується одержимість і починається психопатологія? На це питання досі не можуть дати відповідь самі психологи та психіатри. Тим більше не варто робити висновки літературознавцям. Адже і в Мопассана, і в Достоєвського, і в Стефаніка, і, зрештою, у

Франка були певні симптоми душевної хвороби, але ж це не означає, що ми з цієї причини повинні відкинути їхню творчість.

Відомий психіатр Ч. Ломброзо у праці з промовистою назвою «Геніальність і божевільня» пише: «Немає жодного сумніву, що між божевільним під час припадку і геніальною людиною, котра обдумує і створює свій твір, існує якнайповніша подібність» [160, 16]. На думку вченого, «геніальні здібності часто розвиваються на шкоду окремим психічним сторонам», і «ми можемо припустити, що геніальність супроводжується аномаліями того самого органу, на якому базується слава генія» [160, 302]. Однак «жорстоко помиляються ті, хто думає, що душевні хвороби завжди супроводжуються послабленням розумових здібностей, бо насправді ці останні, навпаки, часто отримують у божевільних незвичайну живість і розвиваються саме під час хвороби» [160, 94].

Варто також зазначити, що поезія і божевілля за посередництвом натхнення мають багато спільного. Ненормальність у загальному розумінні часто є ознакою акцентуованості особистості поета, станом людини, що перебуває у творчому пошуку, людини, яка вболіває за увесь світ:

Поет – значить, вродився хорим,

Болить чужим і власним горем [253, т. 3, 108].

Багатство фантазії та пристрасне збудження завжди були могутніми факторами творчої діяльності. Ч. Ломброзо вважає, що характерною рисою «ушкоджених геніїв» є «свій особливий стиль – пристрасний, тремтливий, колоритний, що відрізняє їх від інших здорових письменників і притаманний їм, можливо, саме тому, що виробляється він тільки під впливом психозу. Цей здогад підтверджується і власними зізнаннями таких

геніїв, що всі вони після закінчення екстазу не здатні не тільки творити, але навіть мислити» [160, 213-214]. Схоже зізнання знаходимо і у Франка. У листі до Олени Пчілки (грудень 1885 р.) письменник зазначає: «Ви, ласкава пані, на такі вибухи мого сангвінічного темпераменту не звертайте багато уваги, і особливо зважте й те, що як повістяр я люблю всякий стан психологічний доводити до крайніх границь і тим-то деколи мимоволі й прибільшую те, що мене болить. Се й не шкодить; виписавшись і переживши в такій хвилі всю суму того терпіння, яке даний стан психологічний може нам дати, чоловік опісля стає спокійніший» [253, т. 48, 595]. Хвилеподібні прояви вкрай перебільшених станів екстазу й атонії, збудження та занепаду розумових сил, на думку Ч. Ломброзо, помітні майже у всіх великих мислителів, навіть цілком здорових, але душевно хворі схильні приписувати їх «то блискавичному, то



ворожому впливу сторонніх, найчастіше надприродних сил» [160, 224]. Якщо взяти на озброєння зазначений критерій, то сумніви щодо нормальності можуть виникнути стосовно кожного хоч трохи талановитого письменника.

Ось, наприклад, як описувала Леся Українка таїнство творчого процесу: «Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, – отоді вже приходить демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати, а потім я знову лежу *zusammenklappt*, як порожня торбина. Отак я писала «Лісову пісню» і все, що писала останнього року» [156, 394].

Іван Франко порівнював ненаписані твори з «невродженими дітьми»:

Але цить! Се що?

Чи втопленики з болотного дна

Встають і з хвиль вонючих простягають

Опухлії, зеленуваті руки?

І голос чути, зойк, ридання, стогін –

Не дійсний голос, але щось далеке,

Слабе, марне, тіль голосу, зітхання,

Чутне лиш серцю, та яке ж болюче,

Яке болюче!..

«Тату! Тату! Тату!

Се ми, твої невроджені діти!

Се ми, твої невиспівані співи,

Передчасом утоплені в багнюці!

О, глянь на нас! О, простягни нам руку!

Поклич до світла нас! Поклич до сонця!

Там весело – нехай ми тут не чахнем!

Там гарно так – хай тут не гниєм! [253, т. 3, 170]

Франко вважав, що «кождий чоловік у сні або в гарячці до певної міри поет» і що, «створячи свої постаті, поет в значній мірі чинить те саме, що природа, викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації» [253, т. 31, 71].

Творчість І. Франка останнього періоду, коли хвороба письменника прогресувала і коли в реальному житті йому доводилося перебувати часом у світі сюрреалістичних образів, не повинна залишатися на узбіччі літературного процесу.

Я. Мельник, досліджуючи «смеркальний» період життя і творчості Франка, описує цілий ряд таких ірреальних епізодів: це і лист до В. Доманицького, в якому письменник розповідає, як «у невиясненій для себе об'яві» прочитав лист і статтю В.

Доманицького, спрямовані персонально проти нього, і просить повідомити, чи така стаття справді існує; це і віра Франка у те, що він «раптом дістав можливість говорити через так звану пошту духів із віддаленими особами»; і «страшна, майже фантастична пригода», яка трапилася І. Франкові вночі з 7 на 8 квітня 1908 р. в Ліпіку, коли духи, погрожуючи смертю, змусили вночі покинути помешкання і аж до ранку гонили Франка луками і болотами, а потім «зложили щось мовби суду», яким засудили його «на найстрашніші муки пекельні, а перед тим на побут у якійсь горі протягом 18 000 літ» [171, 16-17]. Відомі також спогади Чикаленка та Богдана Лепкого про те, як І. Франко розповідав, що до нього щодня приходив дух Драгоманова і скручує пальці дротом, не даючи писати [89, 57-61]. Про «дивовижні з'яви», що переслідували І. Франка, пише В. Корнійчук: «У глуху холодну північ, коли відмовляв у послуху стомлений

мозок, а в душі наставала глибока павза, перед поетом з'являлись істоти з опухлими зеленими руками. Це приходили до нього «невроджені діти», «скручені голови» – нездійснені творчі задуми. Або ж у змученій голові поселялася грижа, що, мов павук, снувала сіті, вертілась огняним млинком, пускаючи у пільму різнобарвні ракети» [131, 298].

У неопублікованих раніше матеріалах з архіву Б. Заклинського знаходимо спогади про його спільне перебування з І. Франком на відпочинку в пансіонаті п. Романчукової в Льоврані в смеркальний період життя письменника (взимку 1908–1909 рр.). Заклинський згадує: «Прикре робив враження сей завмираючий повільно геніальний чоловік. Лиш його вроджене залізне здоров'я ще держало його при життю. Оповідав І. Франко у пп. Романчуків, що переслідують його духи. Летять за ним все дві птички, одна се Драгоманов, друга мабуть Павлик. Через них

він не може спати. В стіну все щось стукає вночі. Одну ніч навіть переспав у моїй кімнаті, але й там його найшли» [259, 116].

Гарячковий стан психіки, ілюзії, візії, галюцинації – все те, що в сюрреалістів вважалося «джерелами задоволення, якими зовсім не варто нехтувати» [182, 41], – для Франка було фатумом, «невідступною зморою», джерелом нестерпного фізичного та душевного болю. Франко мимоволі жив у світі ірреальних образів, проникнути до якого деякі сюрреалісти намагалися, використовуючи штучні засоби – медитацію, сон, алкоголь, наркотики.

Окреме місце в ідейно-естетичній концепції сюрреалізму належить сну і сновидінню. Особливе зацікавлення поетикою сновидіння Франко проявляє у пізній період творчості, коли хвороба прогресувала. До речі, психіатри вважають, що «майже всі ушкоджені

генії надавали великого значення своїм сновидінням, котрі у них відрізнялися такою живістю і виразністю, якої ніколи не мають сні здорових людей. Це особливо помітно у Кардано, Ленау, Тассо, Сократа і Паскаля» [160, 223]. Але теоретичні аспекти функціонального та формального застосування поетики сновидіння Франко досліджує задовго до загострення хвороби. Ще у трактаті «Із секретів поетичної творчості» він проявив неабияку прозорливість, цього разу вже в суто літературному аспекті, бо, як слушно зауважив М. Ільницький, порівняння поетичної фантазії з сонними привидами або з галюцинаціями (привидами наяву) у Франка «мовби попереджували пояснення поетики авангардистських течій аж до сюрреалізму» [108, 26].

В розумінні Андре Бретона сюрреалізм – «чистий психічний автоматизм, що має на меті виразити або усно, або письмово, або будь-

яким іншим способом реальне функціонування думки. Диктування думки без жодного контролю з боку розуму, поза будь-якими естетичними чи моральними міркуваннями» [182, 56]. Дослідники психології поетичної творчості стверджують, що стан, близький до «психічного автоматизму», більшою чи меншою мірою знайомий кожній обдарованій особистості: «Ті геніальні люди, котрі спостерігали за собою, кажуть, що під впливом натхнення вони відчують якийсь незбагненно-приємний гарячковий стан, під час якого думки мимоволі народжуються в голові й бризкають самі собою, ніби іскри з палаючої голівешки» [160, 13].

У нестійкому хаотичному світі сюрреалісти розглядають «потік свідомості» як точку опори, як щось єдино правильне, суттєве у скомпрометованій дійсності. Тому головний спосіб сюрреалістів у створенні справді суттєвої літератури – «фіксація того потоку



думок, уявлень і образів, котрий протікає в людській підсвідомості, виступаючи назовні у сні, в моменти напівзабуття, у присмеркових станах душі» [2, 189]. Щоб досягти цієї мети, письменник або записував усе, що моментальними імпульсами спадало на думку, або занурювався у напівзабуття, а друзі ретельно конспектували все, що він «нашіптував». А. Бретон, наприклад, взагалі переконував, що в майбутньому сон і реальність поєднуються в певну абсолютну реальність або в сюрреальність.

Однак сюрреалісти не були оригінальними у зверненні до поетики сновидіння. Ч. Ломброзо, наприклад, дослідив, що «Беттінеллі називає поетичну творчість сном з відкритими очима, без втрати свідомості, і це, мабуть, справедливо, оскільки багато поетів диктувало свої вірші у стані, схожому на сон», «Гете також говорить, що для поета необхідне певне мозкове подразнення і

що він сам створював багато своїх пісень, перебуваючи ніби в припадку сомнамбулізму» [160, 14].

I. Франко добре знався на історії дослідження снів і сновидінь: «На сні звернена була пильна увага вже у старих єгиптян, греків та римлян, – пише він. – Їм надано віще значення, божеське наслання, так само як і поезії. Снами займалися у греків філософи (Арістотель)... і лікарі (Гіппократ, Гален)... Артемідор... зладив цілу книгу... де заведено і усистематизовано масу снів (Онейрокріткон)... Новіша психологія займається ними також дуже пильно, почасти з лікарського погляду, при діагнозі хороб... а поперед усього з психологічного, щоби на них слідити істоту і вдачу духових функцій» [253, т. 31, 71]. Проблема снів і сновидінь цікавила Франка і в суто літературному плані. На його думку, в сні наступає «параліч свідомості». Тому в процесі сонного фантазування, так

само, як і в процесі поетичного фантазування, «наша душа дізнає ілюзії, що витворений невідомою діяльністю мозку світ образів є щось реальне, зверхнє, лежить поза нашим «я»... Як знаємо, сонні привиди відзначаються такою незрівняною пластикою, таким яким колоритом, яких в дійсності звичайно не зазнаємо або зазнаємо в незвичайно подразненім стані, в гарячці, в галюцинаціях» [253, т. 31, 73]. Франко вважає, що «сонна фантазія є не тільки репродуктивна, але й творча: вона потрафить уявити нам такі образи, такі сцени і ситуації, яких ми в житті ніколи не бачили і не зазнавали... Легкість асоціювання тих образів у сні – величезна, власне задля браку контролю з боку свідомості і рефлексії» [253, т. 31, 74].

Ролі асоціативного мислення у творчому процесі сюрреалісти теж надавали величезного значення. А дехто ставив уміння віднаходити асоціативні зв'язки між розрізненими

феноменами реальної дійсності навіть вище від фройдизму й естетики сновидіння в мистецтві сюрреалізму. І. Голль в одному з «Маніфестів сюрреалізму» пише: «...Підробка під сюрреалізм проголошує «всевладдя сну» і називає Фрейда новою музою. Наче вчення Фрейда можливо перенести в світ поезії! Чи не називається це переплутати психіатрію з мистецтвом?» [182, 322-323] Для Голля саме асоціативність є своєрідним критерієм істинності сюрреалістичного твору, бо «найпрекрасніші образи – ті, що найпрямішим і найшвидшим шляхом з'єднують елементи дійсності, що перебувають на віддалі одні від одних» [182, 322].

Про зацікавлення Франка асоціативністю людського мислення свідчить хоча б той факт, що цілий розділ у «Секретах поетичної творчості» присвячений цій проблемі. Досліджуючи особливості Шевченкової творчості, він зазначає: «Пориваючи нашу уяву

від звичайних до незвичайних асоціацій, він осягає один з наймогутніших способів поетичного малювання – контраст...» [253, т.31, 67]

Як бачимо, на рівні теоретичного осмислення І. Франко часто випереджав історичний розвиток загальноєвропейського літературного процесу. Майбутні найважливіші складники сюрреалістичної доктрини були часткою естетичної свідомості людини, яка намагалася «обняти весь круг людських інтересів». Але найбільше вражає те, що й на рівні практичного застосування в художній творчості натрапляємо на яскраво виражені елементи сюрреалістичної поетики.

Франкознавці намагалися і намагаються проникнути в таємниці творчої лабораторії письменника через «чорні ходи» ірраціонального, що ведуть до підвалин його підсвідомості. Франко, як і кожна творча

особистість, наділений неабиякою фантазією та уявою. Вони й ставали джерелом підсвідомих інстинктивних імпульсів, що знаходили своє сублімоване втілення у творчості. Ці імпульси підсилювалися у період загострення хвороби письменника, коли межа між свідомістю та підсвідомістю зникала. Складається враження, що саме в такі моменти «пишні духи ідеалізму», з якими все свідоме життя борювався Франко – позитивіст, раціоналіст, реаліст, вчиняли помсту над своїм тираном, вириваючись на волю з темниці підсвідомого і матеріалізуючись на сторінках художніх творів письменника. І. Стебун зазначає: «Коли свідомість мовчить, із закамарків пам'яті виповзають ті враження, що відбилися в ній, не створивши зв'язаного логічного ланцюга. Виникають дивовижні химери снів... Підсвідоме, що виникло з потаємних глибин психіки, може бути то першим імпульсом для розвитку мислі (сон

Ангаровича, Владка), то несподіваним і яскравим доповненням до попереднього її розвитку (сон Германа Гольдкремера, Рафаловича)» [232, 119].

Р. Піхманець пише про образ загадкового потопленика у філософському оповіданні «Герен у нозі», що це, за логікою Юнга, «наповнені індивідуальним досвідом архетипні форми «колективного безсвідомого» еруптують на поверхню свої внутрішні поклади, вивергають «гарячу магму» з підспудних надр» [202, 316]. На думку дослідника, «образ криваво-червоного ока, що наводить жах на пана Суботу з повісті «Великий шум», ...джерелами сягає збурено-роз'ятреної психіки героя» [202, 316].

Характерною рисою мистецтва модернізму є абсолютизація якогось одного прийому чи засобу художнього зображення і на цій основі створення певної художньої

школи. У Джойса це «потік свідомості», у Кафки – поетика сновидінь. Франко використовує ірреальні вкраплення в художніх творах не як самоціль, а поліфункціонально. Наприклад, описи сновидінь можуть характеризувати психологічний стан героя (сни о. Нестора, п. Олімпії в «Основах суспільності», Ангаровича в «Для домашнього огнища», Рафаловича в «Перехресних стежках», Владка в «Лелі і Полелі»), мати символічне значення (сни Германа Гольдкремера в «*Voas constrictor*'і», Ангаровича – «Для домашнього огнища»), а також брати участь у сюжетотворенні, виконуючи функцію антиципації. Остання, за визначенням І. Качуровського, це «своєрідний мистецький «завдаток» – коротка підказка: що має статися далі» [116, 468]. Роль віщування, передбачування, натяку на подальші події виконують у художніх творах Франка описи сновидінь (сни Рафаловича в «Перехресних



стежках», Владка в «Лелі і Полелі») або візій (марення Регіни в «Перехресних стежках»). І. Денисюк називає містичний епізод з википанням молока без вогню в новелі І. Франка «Неначе сон» сюрреалістичним і пише, що цей мотив виконує у творі роль своєрідного фольклоризму – «так званого чудесного показчика, який виступає у народних казках» [78, 107-108].

В ірреальних епізодах сюрреалістичні елементи гармонійно переплітаються з елементами інших літературних напрямів. Поєднання з елементами натуралізму утворює вибухову суміш щодо свого впливу на реципієнта. Повним експресії та драстичних деталей є, наприклад, сон Владка в «Лелі і Полелі»:

«– Снівся мені брат Начко, – сказав із якимось жалем в голосі Владко, – і такий чорний, такий чорний, мов земля. Стояв переді

мною німий, із стуленими вустами, з нерухомими скляними очима – страшний. А в тих очах застиг вираз такого болю, такої скарги, такого невимовного докору, що мене всього аж дроз пройняв» [253, т. 17, 462].

Поєднання сюрреалізму і натуралізму не випадкове. Вже в ранній період розвитку сюрреалізму очевидними стали дві тенденції щодо використання різних засобів художнього зображення. Одна була пов'язана з революційними авангардистськими течіями, тяжіла до безпредметних форм вираження й абсолютизувалася в абстракціонізм, а інша не так радикально поривала з традиціями у мистецтві й брала на озброєння натуралістичну техніку письма. Тому мистецтвознавці відзначають, що «для творчості сюрреалістів показовими є естетизація потворного, акцентування фізіологічних аномалій», «панування патологічного, жахливого» [143, 70]. Подібна точка зору й у В. Ванслова:

«Критичне неприйняття дійсності, позбувшись позитивної (хоч би й ілюзорної) опори, переростає в естетизацію бридкого, що почалася вже у Бодлера в його «Квітах зла». Поступово розвивається нахил до змалювання потворного, до сприйняття світу як кошмару і хаосу. Ця тенденція по-різному виражається в деяких напрямках модерністського мистецтва... особливо ж в експресіонізмі та сюрреалізмі. В останньому патологічні, хворобливі явища зводяться в ранг естетичної цінності...» [31, 113]

До речі, окремі поезії Франка (особливо останнього періоду) за своєю поетикою в дечому схожі на Бодлерові «Квіти зла». За тематикою і образною системою такі вірші ще більше нагадують поезію та живопис експресіоністів, зокрема німецьких. Але є в них і певне сюрреалістичне забарвлення, як-от у вірші «Sic transit...»:

Була твоя осінь спокійна й багата,

Від бур життьових у безпечний сховалась  
ти кут;

Часом лиш грижа до твоєї загляне  
кімнати,

Загляне й відійде, немов скаже до себе  
«не тут» [253, т. 3, 388].

Але, повертаючись до питання про естетизацію потворного в сюрреалізмі, зазначмо, що митці вдавалися до такого способу для того, щоб епатувати реципієнта, викликати в нього шок. Н. Шумило, наприклад, вважає, що «модернізм... на незвичному будував багато своїх починань, – від предметної атрибутики до внутрішнього стану героя» [274, 442]. І. Денисюк зазначає, що «завдання модерністських творів – викликати струс, шок, імпресію, почуття новизни, незвичайності, зміни. Не має

значення, що красиве, а що огидне. Саме огидне часто може викликати бажаний ефект різючої модерністичної диспропорції і шоку» [80, 180]. В іншій праці науковець уживає термін «сюрреалістичний шок» уже як стале словосполучення [82, 12].

Свого часу А. Давид-Саважо висловив слушну думку щодо пристрасті людей до огидного та жахливого: «Огидне діє так тому, що воно є безладом, який вражає нас більше, ніж гармонія, жахливе – тому що воно сильно зачіпає наші почуття» [72, 76].

Питанням про взаємозв'язок між «неестетичним» та підсвідомим цікавилася Леся Українка. Вона вважає: «Всі життєві процеси неестетичні, надто як придивитись ближче, всі вони «звірячі», але з тим нема виходу навіть у смерть, бо й вона «звіряча» і неестетична і веде за собою безліч дальших, може, ще неестетичніших, звірячих та

ростинних процесів, – ми над тим влади не маємо, ми можемо тільки «надстройки» (або, по іншій термінології, будови) над тими підвалинами виводити, а підвалини вже будуть такі, як єсть, нам зостається тільки присипати їх землею, щоб не тичіли голі перед нашими очима. Досить буде нам праці і трагедій над тими будовами і ніколи нам буде думати про підвалини» [156, 141].

Ще одна характерна риса сюрреалістичного мистецтва – хаотичність і безлад у композиційній структурі, образній системі. Дуже часто безлад створюється штучно, і тоді сюрреалістичний художній твір стає схожим на фарс. Теоретики літератури вважають, що сюрреалізм успішно застосовує «техніку» фарсу: прискорення дії, повтори, нагромування випадковостей, синхронні рухи кількох персонажів тощо. І не дивно, адже схема фарсу – порушення порядку – хаос – відновлення порядку. Сміх і страх у фарсі –

сусіди. Реципієнт замислюється: «А що, якщо норма – лише ілюзія, і світом править хаос?» [214, 54] Аналізуючи особливості творчого методу Кафки, дослідники відзначають тяжіння письменника до всього тривіального, до сфери побуту, до трагедій, котрі настільки дрібні й абсурдні, що за всієї своєї відчайдушності загрожують перетворитися на фарс [115, 5]. І хоч зазначена вище манера загалом не характерна для творчості Франка, все ж і в українського письменника є твір, показовий в аспекті абсолютизації сюжетного і образного безладу аж до перетворення на фарс. Маємо на увазі новелу І. Франка «Син Остапа».

Зазначена новела – найрадикальніший модерністський експеримент Івана Франка. З манерою традиційної літературної школи твір пов'язаний лише тоненькою ниткою останнього речення: «Значить, то був тільки сон» [253, т. 22, 326]. Абсолютизація хаосу в

новелі полягає в динамічному перебігу подій, калейдоскопічному нагромадженні образів, мішанині комічних та незрозумілих ситуацій. Ось як описує Франко дивну поведінку свого героя в дирекції поліції:

«Ми пішли. На трамваї він почав якусь сварку з кондуктором, зчинився крик, трамвай зупинився, і поліцей арештував його, наложивши йому кайданки на руки за те, що всім грозив револьвером. Він наробив страшенного вереску, кидався і копався, мов навіжений, кусав усіх і дряпав нігтями до крові, так що публіка мусила висісти з вагона і кондуктор позамикав двері на ключ...

...Він у страшнім болю кидався і ревів, та гатив поліціантів іззаду кулаками, та микав їм з лютості волосся цілими жмутами, дер їх нігтями, поки зовсім не окровавив їх. Та вони геройськи витерпіли біль і не пустили його з рук аж біля входу директорської канцелярії. І



тут нараз яка ж зміна! Замість шаленого крикуна просто хлопчик-душка. Мов малпочка, сердечно регочучись, він поскакав по канцелярії та й гиц на коліна до старого директора. Обхопив за голову та й став сміючись цілувати його лице і колочу бороду» [253, т. 22, 325].

В природі, мабуть, не існує твору, який беззастережно можна було б віднести до якогось одного літературного напрямку чи стилю. Кожен твір мистецтва «приречений» на те, щоб у ньому більшою чи меншою мірою перепліталися елементи різних напрямів. Ми можемо лише говорити про домінування того чи іншого літературного напрямку в тому чи іншому творі письменника. Щодо новели «Син Остапа», то її ідейно-естетичною домінантою, на наш погляд, є поетика сюрреалізму. Від типових творів того-таки Кафки «Син Остапа» відрізняється хіба що декоративною реалістичною «рамкою» (український

письменник, на відміну від свого австрійського колеги, вважав за потрібне з'ясувати наприкінці твору, що всі описані в ньому події – це лише переказ сновидіння і аж ніяк не самодостатній ірраціональний демарш).

Вже сама поетизація сновидіння в «Сині Остапа» наштовхує на думку про сюрреалістичну основу твору. Крім того, в новелі наявні й інші типово сюрреалістичні прийоми і засоби художнього зображення, як-от безсюжетність, фрагментарність, «миготання образів», фотографічно точне відтворення деталей розмови, подекуди натуралістичний дрібнопис, акцентування уваги на проявах психопатології героя, невмотивованість окремих подій та вчинків персонажа. «Син Остапа» – значною мірою експериментальний твір для самого Франка. Інакше як пояснити, що визнаний майстер сюжетної інтриги зберіг залишки фабули в новелі лише у згадуваному вже реалістичному

обрамленні?! До того ж ймовірно, що реверанс у бік реалістичного мистецтва зумовлений не суто естетичними потребами, а необхідністю забезпечити алібі перед можливими звинуваченнями в модернізмі. Адже, як слушно зауважив І. Денисюк, саме «модернізм» атакував фабулу, руйнував її і на руїнах створив «антироман» [80, 179].

Звичайно, український письменник на зламі століть не міг ще собі дозволити таких радикальних експериментів із фабулою твору, як це практикували значно пізніше його західноєвропейські колеги, однак і у Франковій творчості дослідники відзначають тенденцію до такого роду новацій: «Франко виявився новатором у застосуванні просторово-часових координат романної дії, – зазначає М. Ткачук. – Він вірний класичній композиції щодо хронотопу, але майстерно випробовує часову інверсію, «напливи», «видіння», застосовує часові пропуски,

ретроспекцію тощо. Такі експерименти з часом були не частими в романах його сучасників» [245, 370-371].

Літературознавці відзначають кілька основних джерел безсюжетності в літературі сюрреалізму ХХ ст.: традиції натуралістичного мистецтва, розчарування у всіх ідеалах, перенесення центру тяжіння на підсвідоме життя людини [2, 96]. Зараз уже немає сумнівів у тому, що Франко на певному етапі своєї творчості не тільки захоплювався творчими здобутками натуралізму, а й досконало оволодів поетикою цього літературного напрямку. Також немає сумнівів стосовно Франкового зацікавлення сферою підсвідомості людини. А ось щодо розчарування в ідеалах... З роками, у зрілий період до Франка прийшло якщо не розчарування, то усвідомлення відносності, а отже, множинності ідеалів.

Фрагментарність у «Сині Остапа» спостерігається як на рівні образотворчому (фрагментарним є внутрішнє «Я» головного героя), так і на жанровому рівні. Дж. Браун, досліджуючи фрагментацію «Я» в англійському модернізмі, зазначає, що цілісність «Я» являє собою в принципі незводимість одне до одного різних боків «Я» і їх взаємну збалансованість. Фрагментарне «Я» допомогло відкрити шлях до нового «Я-у-грі», тобто до ігрового розуміння «Я», як первинно нестабільного феномену [214, 13]. М. Легкий стосовно естетичних канонів *українського модернізму* пише: “Дуже часто, водночас, отой риторичний код визначається й деструкцією щодо дійсності, а відтак тягне за собою творення нової реальності. Основна роль у цьому процесі переноситься на сугестивність, гру, зображення. Синтезуючи “творчі візії”, проявляючи несвідоме, моделюючи ірраціональний тип людської чуттєвості,

психіки тощо, модернізм тяжіє до зображення синтезованого, потенційного, нереального, до витворення “вищої” реальності, диференційованості індивіда” [149, 85].

Фрагментарність на жанровому рівні – теж не випадкове явище у прозі І. Франка. Саме як фрагменти дослідники характеризують такі прозові твори письменника, як «В тюремнім шпиталі», «Щука», «Неначе сон», «Син Остапа» [248, 478-479].

Як уже зазначалося, свого часу Франко оцінював «Із циклу вігілій» Пшибишевського у перекладі Крушельницького як «виплід високоталановитого і інтелігентного чоловіка», але «наскрізь божевільного»: «Божевілля, тяжка духовна хвороба – се виразні признаки сього писання, виразні особливо в тім неспокійнім і прудкім миготанні образів його уяви, в наглих перескоках із п'ятого на

десяте...» [253, т. 32, 32-33] За іронією долі подібна оцінка згодом луною відбилася в характеристиках деяких творів самого І. Франка. Дослідники відзначають, наприклад, авантюрний, детективний характер новели «Син Остапа», насиченість твору химерними, незвичайними подіями. Поведінка головного героя приголомшує «чудернацькими витівками, що дає підстави вважати хлопця психічно хворим»; «раптова, зламна, новелістична розв'язка у фрагменті «Син Остапа» залишає відчуття ірреальності, фантазмагористичності». А незвичність творчої манери письменника в зазначеній новелі пояснюється тим, що твір «заснований на підсвідомості вже хворого автора, на його сонних галюцинаціях» [248, 479].

Ми не випадково найбільше уваги приділяли аналізу новели Франка «Син Остапа», оскільки вважаємо, що з усієї творчої спадщини письменника вона найближче стоїть

до сюрреалістичного напрямку в мистецтві. Але, крім неї, у Франка є ще цілий ряд інших художніх творів, поетика яких близька до сюрреалістичної.

Про чудову новелу І. Франка «Неначе сон» («останній спалах великого таланту перед його затьмаренням – хворобою письменника») І. Денисюк пише, що це «маленький шедевр суворого наукового реаліста несподівано оригінальний своєрідним поклоном автора новим богам літературним – модерністичним» [78, 104]. На думку науковця, «сюрреалізм Франкової новели спирався на сюрреалізм народної казки, на її фантастику, умовність і символіку», а «літературно-фольклорний символізм і сюрреалізм були притаманні також іншим творам Франка останнього періоду його творчості («Син Остапа», «Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош» та ін.)» [78, 111].



У «Галицьких образках» І. Франко розпочинає працю над однією з найкращих сторінок своєї творчості – оповіданнями про дітей («Малий Мирон», «Оловець», «Schonschreiben»). У деяких із них докладність, з якою описано фрагменти свідомості головного героя, нагадує натуралістичну техніку письма. В оповіданнях «Малий Мирон» та «Під оборогом» автор використовує прийоми «потoku свідомості» та «внутрішнього діалогу» для того, щоб якнайповніше розкрити багатий внутрішній світ незвичайної дитини. Пізніше ці прийоми «запатентували» як власні винаходи модерністи. Сюрреалісти активно застосовували їх у власній творчості, прагнучи досягти «психічного автоматизму» або працювати «під диктатом думки». Л. Гінзбург зазначає: «Для сюрреалізму, для «нового роману», для поетики абсурду характерним є особливий інтерес до внутрішнього мовлення.

Внутрішнє мовлення ближче до несвідомого, до туманного стану душі» [51, 208].

Росіяни вже довели (якщо не цілому світові, то бодай собі), що прийом «потoku свідомості» зародився у надрах реалістичного мистецтва і що задовго до модерністів цей прийом застосовували Л. Толстой і Ф. Достоевський. Були спроби й у вітчизняному літературознавстві довести, що модерністи – не піонери у використанні «потoku свідомості». І. Денисюк відзначає у творах Франка «На роботі» та «Вівчар» «новітні форми оповіді», такі як «потік свідомості» або «односторонній діалог», і підкреслює, що ці прийоми «сягають вже у вік двадцятий з характерними для нього формами викладу у Дж. Джойса і А. Камю» [80, 63-64]. Вироблена натуралістами техніка детального копіювання «шматків життя» через перехідний імпресіоністичний етап точної фіксації вражень від «шматків життя» перетворюється

у модернізмі ХХ століття загалом і в сюрреалізмі зокрема на техніку копіювання «шматків потоку свідомості».

І тут ми знову маємо справу зі спадкоємним зв'язком між сюрреалізмом і натуралізмом. Для фактографічно точного відтворення деталей «потoku свідомості» сюрреалісти використовували апробований у мистецтві натуралізму «секундний стиль». М. Ткачук вважає, що «на поетиці «секундного стилю» Франко будує фінал оповідання «Із записок недужого»... Це фіксація втрати свідомості літератора, відбиття його марень, коли з глибин підсвідомості випливають образи, відтинки часу, уламки подій, асоціації... Це були пошуки нових викладових форм, нового типу нарації, щоб з фотографічною точністю відтворити процес протікання підсвідомого, щоб правдиво змодельовати психіку персонажа» [246, 37].

Сюрреалістичні шукання І. Франка не були самотніми в українському літературному процесі. І. Денисюк, досліджуючи сюрреалістичні тенденції в новелі М. Яцкова «Дівчина на чорнім коні», зазначає: «Тут автор зачіпає сферу підсвідомого в людині, будуючи свій твір за принципом сновидінь і галюцинацій – картини, образи, відіння змонтовані без причинно-наслідкового зв'язку і вражають читача саме своєю ірреальністю» [82, 12]. Існування сюрреалістичних тенденцій в західноукраїнській поезії 20–30-х років досліджує М. Ільницький [108, 25-32].

Таким чином, можемо резюмувати, що модерністи, яких стереотипно вважають принциповими «ворогами» будь-яких традицій у мистецтві, були не такими вже й радикальними новаторами у своїх творчих пошуках. Оригінальність і революційність у них з'являлася переважно на рівні абсолютизації окремих прийомів і засобів

художнього зображення, тих самих, які вони могли успадкувати (!) в тому числі і в міфічного «ворога» модернізму – І. Франка.

### **Висновки**

У статті «Слово про критику» (1896) І. Франко висловив тезу про те, що «критика ніколи не була керманичем для літературної творчості, а завсігди шкутильгала за нею, обчислювала готові вже здобутки, пояснювала їх» [253, т.30, 214], однак практична діяльність Франка часом засвідчувала протилежне: критик ніколи не йшов сліпо за пануючою літературною модою чи закостенілими естетичними канонами, а намагався вивести національну літературу на якісно вищий

художній рівень. Незважаючи на неодноразово задеклароване бажання «*йти в ряді*», за умов відсутності останнього, Франкові, як і будь-якому новатору, таки доводилось інколи «*йти на вістрі*» літературного процесу, а, отже, бути керманичем для тих поколінь письменників, які йшли слідом. Теорія і практика літератури поєдналися в естетичній свідомості Івана Франка нерозривним діалектичним зв'язком. Тому впровадження елементів тієї чи іншої ідейно-естетичної системи у його творчості відбувалося цілісно: як на рівні теоретичного осмислення, так і на рівні втілення в конкретних художніх творах.

Універсальність творчого генія Івана Франка позитивно відбилася на українському літературному процесі, відкриваючи шляхи для подальшого *екстенсивного* (розширення тематики та проблематики, жанрової системи, поетикальної бази прийомів і засобів художнього зображення) та *інтенсивного*

(поглиблення психологізму, новаторські пошуки ефективних формальних засобів для втілення конкретних авторських креацій на рівні окремих творів і циклів) розвитку.

Художня спадщина І. Франка відображає тенденції у розвитку літературного процесу кінця XIX – початку XX століття, відтак наше дослідження не тільки розкриває особливості творчого методу письменника, а й проливає світло на динаміку розвитку української (у контексті світової) літератури на зламі століть. На жаль, міф про так звану неповноту українського літературного процесу все ще потребує послідовного й чітко аргументованого спростування. Об'єктивне дослідження самого лише літературно-критичного та художнього доробку Івана Франка надає докази повноти та самодостатності української літератури. Факти Франкового звернення до різних, часом протилежних за своїми ідейно-естетичними

настановами, літературних напрямів засвідчують типологічну близькість українського процесу з закономірностями у розвитку світового. У такому аспекті слід розглядати прийоми і засоби художнього зображення, що належать до здобутків романтичного, реалістичного, натуралістичного, імпресіоністичного, експресіоністичного напрямів.

Чинники, що впливали на звернення Франка до певного напрямку – двоєдині: внутрішні, суб'єктивні, зумовлені особливостями ментальної організації письменника, і зовнішні, об'єктивні, детерміновані особливостями середовища, епохи. Разом вони склали ту творчу лабораторію, у якій письменник експериментував у пошуках оптимального синтетичного методу художнього освоєння дійсності.



До внутрішніх факторів, які стимулювали Франкове зацікавлення різними естетичними системами, відносимо категорично відкинуте свідомістю автора, його ідейно-естетичною доктриною, але існуюче на «нелегальному» становищі у підсвідомості прагнення насолоджуватися процесом, а не результатом літературної діяльності, створювати справжні «майстерверки», з головою пірнаючи у контрастний і суперечливий «світ краси й гидоти», бажання, яке стимулювало письменника до написання творів і натуралістичних («Тюремні сонети», «На дні», «Місія»), і модерних («Зів'яле листя», «Вільгельм Телль», «Сойчине крило», «Син Остапа»). Хоч почуття міри, як правило, не зраджувало письменника, а свідомість постійно намагалася «витіснити» підсвідомі імпульси, все-таки вони раз у раз проявлялися на сторінках творів Франка у вигляді підвищеного зацікавлення «темною стороною»

людської натури: мотивами поведінки, психопатологічними явищами, фізіологією пристрастей тощо. Багата уява та фантазія, притаманний Франкові юнацький максималізм також сприяли зверненню письменника як до крайнощів натуралізму, так і до романтизму та ідеалізму.

Франко писав не лише так, як цього вимагала його «натура», а й намагався «виробити почерк» на кращих зразках української та світової літератури. Національні традиції, процеси, що відбувалися у духовному житті Європи, – ось контекст, у якому слід розглядати літературну діяльність українського письменника.

Аналіз літературно-критичної та художньої спадщини Івана Франка дає підстави зробити ряд висновків щодо особливостей творчого методу письменника, генетико-типологічних характеристик його літературного доробку, етапів еволюції його

естетичної свідомості та її (еволюції) відповідності тенденціям, що відбувалися у національному та світовому літературному процесі.

1. Формування творчого методу І. Франка відбувалося впродовж усього життя і мало характер еволюційного самовдосконалення завдяки поступовому збагаченню прийомами і засобами художнього зображення, виробленими різними літературними напрямками. Революційний стрибкоподібний розвиток від однієї ідейно-естетичної концепції до іншої шляхом повного заперечення здобутків попередньої доктрини для Франка не є характерним. Власне, через це важко чітко визначити етапи еволюції естетичної свідомості І. Франка: елементи романтизму, символізму, натуралізму, реалізму, імпресіонізму зустрічаються як у ранніх, так і у пізніх творах письменника. Тому єдиним (дуже умовним і відносним)

критерієм у визначенні послідовності цих етапів є ступінь насиченості Франкових творів у той чи той період елементами того чи того напрямку.

2. У ранній період творчості Франко перебував під впливом романтично-ідеалістичної літератури. Наслідки цього впливу простежуються і на рівні літературно-критичних праць, і на рівні художніх творів письменника. Критична спадщина Франка переконливо засвідчує, що він глибоко усвідомлював значущість романтизму в історії світової та національної літератури, бачив вичерпаність одних і перспективність інших концептуальних положень напрямку щодо майбутнього розвитку літератури.

Художня творчість Івана Франка доводить, що романтизм був невід'ємною, повнозначною та повноправною частиною його естетичної свідомості так само, як реалізм, натуралізм, імпресіонізм чи

модернізм. Універсальність як органічний атрибут цього феноменального письменника свідомо й несвідомо проявлялася у його таланті синтезувати здобутки різних літературних напрямів, у тому числі й романтизму, перебуваючи у постійній силовій напрузі протилежно спрямованих полюсів «раціо» та «емоціо». В умовах ущільнення українського літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття ця особливість творчого методу Івана Франка не тільки забезпечувала оригінальність і самобутність його художнім творам, а й відкривала нові можливості для інтенсивного розвитку всієї української літератури.

3. На основі захоплення філософією позитивізму письменник звертається до реалістичного типу творчості, який формують три літературні напрями: натуралізм, реалізм, імпресіонізм.

Літературно-критична спадщина Івана

Франка зафіксувала багато доказів неабиякого його зацікавлення історико-теоретичними проблемами натуралізму, як і спробу логічно обґрунтувати необхідність впровадження деяких ідейно-естетичних засад цього напрямку в українській літературі. Заслугою Франка є створення на основі реалістичного та натуралістичного мистецтва власної концепції «наукового реалізму», яку можна вважати індивідуальним і національним варіантом натуралізму.

Поетика натуралізму посідає важливе місце у структурі творчого методу І. Франка. З неоднаковою інтенсивністю вона проявляється впродовж усієї творчої діяльності письменника як на рівні окремих творів, так і на рівні циклів. Найбільш насиченими натуралізмом є цикли «Бориславських оповідань» і «Тюремних сонетів».

Повно і різнобічно в теоретичних та історико-літературних працях Івана Франка

висвітлено й проблему генетико-типологічних особливостей реалізму. Така увага письменника до напряму засвідчує його бажання, а, точніше, свідому установку на самоідентифікацію власного творчого методу теж як реалістичного. Сучасній франкознавчій науці не варто під тиском тимчасової літературної кон'юнктури відмовлятися від того факту, що саме реалізм у різних його модифікаціях (від *наукового* – до *ідеального*) став пріоритетним напрямом на рівні естетичної свідомості Івана Франка, як і всієї української літератури ХІХ століття.

Аналіз художньої творчості Івана Франка підтверджує відданість письменника реалістичній концепції не тільки на рівні світоглядних установок і теоретичних умовиводів, а й на рівні творчої практики. Причому художня спадщина письменника відображає динаміку розвитку реалістичного мистецтва у світовому та національному

літературному процесі. Реалізм у різних його модифікаціях (просвітницький, науковий, критичний, ідеальний і навіть магічний) складає поетикальну домінанту окремих Франкових творів і циклів.

Реалістичний доробок у творчій спадщині Івана Франка не тільки засвідчує неабиякі індивідуальні здобутки митця у цьому напрямі, а й закладає відповідні національні традиції української літератури, традиції, що й досі становлять основу її значущості в контексті світового літературного процесу.

Творчість І. Франка містить також *documents humains* його зацікавлення поетикою імпресіонізму. Поєднуючи теоретичне осмислення доктрини цього літературного напрямку з практичним втіленням окремих її положень у художніх творах, письменник цілісно впроваджував здобутки імпресіонізму в український літературний процес. Це дає підстави



стверджувати, що імпресіонізм в українській літературі – не випадкове, а цілком закономірне, послідовне, зумовлене іманентним розвитком світового та національного літературного процесу явище.

4. У своїх ідейно-естетичних пошуках І. Франко часто передбачав, а іноді й випереджав розвиток літературного процесу, тому в деяких його творах проявилися ознаки символізму, експресіонізму, сюрреалізму, – напрямів, які за життя письменника тільки формувалися.

Густа насиченість символічними образами поезії та белетристики Каменяра зумовлена навіть не підпорядкуванням певній естетичній доктрині, а індивідуальними особливостями креативного мислення Івана Франка; його схильністю і вмінням перетворювати образ обставин місця дії у символ, знаходити вічне у буденному, сакралізувати найдрібніші деталі побуту, бачити «іскру божества в дійсності».

І в поетичних творах Франка, і в його прозі міститься чимало доказів практичного втілення в художній творчості тих теоретичних постулатів ідейно-естетичної концепції письменника, які є близькими до положень експресіоністичної доктрини.

У пошуках відповідних засобів вираження «того болю, на котрий людськість хорує від свого початку», Франко звертається до поезики напряму, який на початку ХХ століття синхронно зароджується у різних національних літературах. Перебуваючи на вістрі світового літературного процесу, письменник доклав чимало зусиль, аби й українська «пісня» стала «загальнолюдською» та «зрозумілою і для пізніх поколінь», як і для того, щоб експресіонізм у вітчизняній літературі відбувся як явище.

Так само і майбутні найважливіші складники сюрреалістичної доктрини були часткою естетичної свідомості І. Франка.

Докази того, що Франко часто випереджав історичний розвиток загальноєвропейського літературного процесу, знаходимо не тільки в його працях із теорії літератури, а й у конкретних художніх творах: цілісно («Син Остапа») чи у вигляді своєрідних сюрреалістичних вкраплень («Неначе сон», «Перехресні стежки»).

5. Визначальною рисою Франкового художнього методу є його синтезуюча здатність, завдяки якій письменник міг творчо переосмислити й адаптувати до умов індивідуально-авторського стилю здобутки різних, часом протилежних за своїми ідейно-естетичними постулатами, літературних напрямів.

Франко вважав, що основним завданням поета є «з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, проїняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір. Се

синтез в найвищій розумінні цього слова» [253, т.35, 110]. У творчості І. Франка поєднуються елементи таких літературних напрямів, як натуралізм і романтизм, романтизм і символізм, реалізм і імпресіонізм, реалізм і експресіонізм тощо. Зазначена особливість проявляється як на жанровому рівні, так і на рівні вибору засобів художнього зображення. І. О. Денисюк, аналізуючи твір «Сойчине крило», зазначає: «А втім, жодні тісні рамки якогось одного жанру малої прози не підійдуть повністю до цього оригінального твору, що скристалізувався як сплав різних родових та видових цінностей, як вияв універсалізму Франкового генія» [80, 175].

Завдяки синтезуючій здатності письменник зумів творчо переосмислити здобутки різних ідейно-естетичних доктрин, різних літературних напрямів, об'єднуючи все найцінніше з них на якісно вищому рівні художнього узагальнення. Безумовно, це

сприяло збагаченню, інтенсифікації не лише творчості І. Франка, але й українського літературного процесу загалом.

6. Завдяки здатності письменника до експериментування та новаторства і водночас його повазі до літературних традицій відношення між українською та світовою літературою не перетворилися на односторонній процес копіювання національною культурою інтернаціональних естетичних канонів, а набули характеру інтеграційного *взаємозбагачення*.

Діалектична єдність *«старого»* й *«нового»* забезпечувала життєдайний баланс *традицій* і *новаторства* у Франкових творах, сприяла, хоч це і парадоксально, не уніфікації, а індивідуалізації, порівняно із загальним літературним середовищем, творчої манери письменника, стала запорукою духовної єдності різних поколінь українських

літераторів, і, щонайважливіше, сприяла поживленню літературного процесу в Україні.

Новизна й оригінальність здобутків письменника в романтичному, натуралістичному, реалістичному, імпресіоністичному, експресіоністичному напрямках мистецтва збагатили не тільки національну, а й світову літературу.

Розглядаючи художню спадщину Івана Франка як дзеркало українського та світового літературного процесу кінця XIX – початку XX століття, ми спробували наблизитися до розкриття закономірностей, які впливали на динаміку еволюційних змін у мистецтві зазначеного періоду, а також довести, що *секрети поетичної творчості* письменника криються у його вмінні гармонізувати індивідуальну авторську майстерність із національними традиціями та загальносвітовими тенденціями в розвитку літератури.

Іван Франко, перебуваючи *на вістрі* літературного процесу, зумів поставити українську – *в один ряд* із іншими розвинутими національними літературами світу, довівши значущість і незнищенність творчих надбань нашої культури в історії духовного розвитку людства.

### **Список використаної літератури**

Агеєва В. Українська імпресіоністична проза – К., 1994. – 165 с.

Адмони В. Поэтика и действительность. – Л., 1975. – 309 с.

Адорно Т. Теорія естетики. – К., 2002. – 162 с.

Академические школы в русском литературоведении. – М., 1975. – 514 с.

Андрієвська О., Яворська Л. Французько-український словник. – К.,

1965. – 792 с.

Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. – Москва, 1968. – 653 с.

Баган О. Іван Франко і Василь Щурат як інтерпретатори модернізму (До історії відомої дискусії)// Франкознавчі студії. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Вип. 1. – С. 42 – 54.

Баган О. Світоглядна еволюція Івана Франка як ключ до розуміння його творчості// Іван Франко в школі: Збірник науково-методичних праць. – Дрогобич: Коло, 2003. – Вип.. 1. – С. 8 – 26.

Байер И. Художники и социализм. – М., 1966. – 120 с.

Бальзак О. Собр. соч.: В 15 тт. – Т. 13. – М., 1951. – 323 с.

Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики. – М., 1983. – 416 с.

Барвінський О. Історія української літератури. – Львів., 1920. – Ч. 1. – 374 с.



Басс І, Каспрук А. Іван Франко. Життєвий і творчий шлях. – К., 1983. – 214 с.

Басс І. Художня проза Івана Франка. – К., 1965. – 312 с.

Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – Москва: Художественная литература, 1975. – 504 с.

Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – Москва: Художественная литература, 1972. – 234 с.

Безуглий Л. Спостереження над поетикою оповідання І. Франка «На роботі»// Укр. літературознавство. – 1982. – Вип. 38. – С. 86-92.

Білецький Л. Основи літературно-наукової критики (Спроба літературно-наукової методології). – Прага., 1925. – 307 с.

Білецький О. Романтизм і натуралізм у французькому театрі XIX сторіччя// Зібр. тв.: У 5 т. – Т. 5. – К., 1966. – 321 с.

Білецький О. Художня проза І. Франка// Від давнини до сучасності: Вибрані твори у 2 т. – Т. 1. – К., 1960. – С. 381-429.

Бовсунівська Т. Григорій Сковорода й український романтизм// Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації україністів. – К., 1996. – С. 317-324.

Богомолів А. Идея развития в буржуазной философии. – М., 1962. – 374 с.

Бондар Л. Збірка І. Франка «Із днів журби»: *Cherchez la femme*// Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство – 2003. – Вип. 32. – С. 3-14.

Бондар Л. «Коли екстремися

стрічають»// Укр. літературознавство.  
1992. – Вип. 56. – С. 85-95.

Бондар Л. Соціальна інвектива чи загадкова love story? (Цикл «Спомини» зі збірки І. Франка «Із днів журби»)// Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів, 1998. – С. 399-404.

Брагінець А. Філософські і суспільно-політичні погляди Івана Франка. – Львів: Кн.-журн. Вид-во, 1956. – 234 с.

Будний В. Поетика і критика: (Праця І. Франка «Із секретів поетичної творчості» на тлі літературно-критичних шукань рубежа ХХ ст.) // Укр. літературознавство. – 1987. – Вип. 48. – С. 20-28.

Бунчук Б. Віршування Івана Франка: Монографія. – Чернівці: Рута, 2000. – 265 с.

Бунчук Б. Поетичне новаторство Івана

Франка// Укр. літературознавство. – 1981. – Вип. 36. – С. 29-34.

Буров А. Марксистско-ленинская эстетика против натурализма в искусстве// Вопросы философии. – 1950. – № 1. – С. 69-81.

Ванслов В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории. – М., 1983. – 440 с.

Вертій О. Народні джерела творчості Івана Франка. – Тернопіль, 1998. – 120 с.

Веселовский А. История поэтики. – М., 1989. – 406 с.

Вико Дж. Основы новой науки. – Л., 1940. – 236 с.

Виноградов И. По живому следу: Духовные искания русской классики: Литературно-критические статьи. – М., 1987. – 384 с.

Возняк М. Автобіографічний елемент в оповіданні Франка «На дні». – Львів,

1939. – 38 с.

Возняк М. З початків реалізму Івана Франка. – Львів, 1949. – 221 с.

Войтюк А. З історії становлення естетичних поглядів І. Франка// Рад. літературознавство. – 1975. – №11. – С. 49-59.

Войтюк А. Іван Франко про єдність почуття і мислення у поетичній творчості// Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1962. – Зб. 9. – С. 61-69.

Войтюк А. Літературознавчі концепції Івана Франка. – Львів: Вища школа, 1981. – 156 с.

Волков И. Творческие методы и художественные системы. – М., 1988. – 253 с.

Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К.: «Юніверс», 2001. – 288 с.

Гаєвська Л. І.Франко. Романтизм,

натуралізм, реалізм?// Проблеми історії та теорії української літератури XIX – поч. XX ст. – К., 1991. – С. 154-162.

Гаєвська Л. «Коли обриваються пута...»// Слово і час. – 1992. – С. 4-12.

Гаєвська Л. Натуралізм // Українська літературна енциклопедія: В 5 т. – Т. 3. – К., 1995. – С. 463-464.

Гаманн Р. Импрессионизм в искусстве и жизни. – М., 1935. – 179 с.

Гарасим Я. Іван Франко і культурно-історична школа// Укр. літературознавство. – 1996. – Вип. 62. – С. 67-75.

Гарасим Я. Культурно-історична школа в українській фольклористиці. – Львів, 2000. – 148 с.

Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – Москва: Искусство, 1968-1973.

Гей Н. Художественность литературы. Поэтика. Стилль. – М., 1975. – 470 с.

Гинзбург Л. О литературном герое. – Л. , 1979. – 221 с.

Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л. , 1976. – 448 с.

Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ сторіч. – Львів, 2002. – 208 с.

Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. Монографія. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. – 288 с.

Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка: До питання про особливості творчого методу Каменяра. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. – 108 с.

Голод Р. Синтезуюча здатність як головна риса творчого методу І. Франка// Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня

заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Львів, 1999. – Ч. 1. – С. 156 – 162.

Голомб Л. Особа і суспільство в українській ліриці кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Львів: Світ, 1988. – 210 с.

Гонкуры Э. и Ж. Дневник. – М., 1964. – Т. 1. – 710 с.

Гончарук Г. До питання про “науковий реалізм” І. Франка// Укр. літературознавство. – 1969. – Вип. 7. – С. 18-23.

Грицак Я. «...Дух, що тіло рве до бою...»: Спроба політичного портрета Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1990. – 116 с.

Гром'як Р. Внесок Івана Франка в розвиток естетики художньої творчості// Іван Франко і світова культура: Матеріали міжнар. симпоз. ЮНЕСКО (Львів, 11-15 верес. 1986 р.) : У 3 кн. – К.



, 1989. – Кн. I. – С. 188-191.

Гром'як Р. Громадськість і професіоналізм: (Соціальна відповідальність критика): Літ.-крит. нарис. – К., 1986. – 204 с.

Гром'як Р. Про визначення поетики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка// Поетика. – К.: Наукова думка, 1992. – С.16 – 21.

Гузар З. Деталь як засіб створення локального колориту в повісті «Борислав сміється»// Укр. літературознавство. – 1969. – Вип. VII. – С. 58-65.

Гузар З. До питання про локальний колорит у прозі І. Франка. (Борислав і Дрогобич у двох редакціях повісті «Воа constrictor»)// Укр. літературознавство. – 1972. – Вип. 17. – С. 106-112.

Гузар З., Іваночко Г. Автологічне слово у збірці Івана Франка «З вершин і низин»// Українська філологія: школи,

постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Львів, 1999. – Ч. 1. – 740 с. – С. 168-176.

Гузар З. Особливості креаціонізму в оповіданні І. Франка «Борис Граб» (Префігураційно-ейдологічний аспект)// Франкознавчі студії/ Ред. Кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Випуск перший. – 256 с. – С. 5-11.

Гузар З. Перехресні стежки поезії Івана Франка. Книжка для вчителя. – Львів, 2000. – 180 с.

Гундорова Т. Становлення творчого методу Івана Франка і синтез західноєвропейської і російської

художніх традицій// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К.: Наукова думка, 1990. – Кн. 1. – С. 226-228.

Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельбурн, 1996. – 151 с.

Гуняк М. Новаторство поетики повісті Івана Франка «Великий шум»// Франкознавчі студії/ Ред. Кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Випуск перший. – 256 с. – С. 12-19.

Давидь-Соважо А. Реалізм и натуралізм въ литературе и въ искусстве. – М., 1891. – 350 с.

Дах М. Балада у генеалогічній свідомості Івана Франка// Українське літературознавство. Іван Франко: Статті і

матеріали. – Львів, 2001. – Вип. 64. – С. 98-116.

Дей О. Іван Франко. Життя і діяльність. – К.: Дніпро, 1981. – 112 с.

Дей О. Іван Франко і народна творчість. – К.: Держлітвидав України, 1955. – 252 с.

Денисова Т. Іван Франко и натурализм// Іван Франко і світова культура. – Кн. I. – К., 1990. – С. 212-220.

Денисюк І. Життя і жанр: (Про робітничі оповідання Івана Франка)// Укр. літературознавство. – 1972. – Вип. 17. – С. 15-21.

Денисюк І. Казковий чудесний покажчик у новелі Франка «Неначе сон»// Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 1999. – Вип. 27. Українська фольклористика. – 294 с. – С. 104 – 111.

Денисюк І. Літературна готика і Франкова проза// Парадигма. Вип. 2. Ювілейний збірник на пошану Любомира Сеника. – Львів, 2004. – С.142-154.

Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ століття. – К., 1981. – 214 с.

Денисюк І. Способи оповіді в малій прозі І. Франка// Укр. літературознавство. – 1969. – Вип. 7. – С. 14-20.

Денисюк І. Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.// Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К.: Наук. думка, 1989. – 688 с. – С. 5-26.

Денисюк І. «Усе мистецьке є символом». (Розшифровані й

нерозшифровані символи у  
«Перехресних стежках»// Іван Денисюк.  
Невичерпність атома. – Львів, 2001. – С.  
101 – 109.

«Діло», 1883, № 2.

Дорошенко І. Естетика праці в  
поетичній творчості Івана Франка. –  
Вид-во Львів. ун-ту, 1956. – 126 с.

Драгоманов М. Вибране. – К., 1991. –  
684 с.

Драгоманов М. Листи до Ів. Франка і  
інших. 1881-1886: У 2 т. – Львів, 1906-  
1908.

Драгоманов М. Літературно-  
публіцистичні праці: У 2 т. – К., 1970.

Е. М. До життєпису Франка// Альманах  
«Гомону України» на 1966 р. – С. 57 –  
61.

Євшан М. Іван Франко: Нарис його  
літературної діяльності// Сучасність. –  
1967. – № 5. – С. 58-69; № 6. – С. 35-45.

Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. – К., 1998. – 658 с.

Єфремов С. Іван Франко: Критико-біографічний нарис. – К.: Слово, 1926. – 120 с.

Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995. – 432 с.

Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. – К., 1913. – 125 с.

Жирмунский В., Сигал Н. У истоков европейского романтизма// Уолпол. Казот. Бекфорд. Фантастические повести. – Ленинград, Наука, 1967. – 320 с.

Жук Н. Проза Івана Франка. – К., 1977. – 214 с.

Задорожна С., Бернадська Н. Українська література (запитання і відповіді). – К., 1996. – 232 с.

Зарубіжна література/ За ред. О. М. Ніколенко, Н. В. Хоменко, Т. М. Конєвої.

– К., 1998. – 320 с.

Затонский Д. Искусство романа и XX век. – М., 1973. – 306 с.

Зеров М. Твори: В 2 тт. – К., 1990. – Т. 2. – 601 с.

Зеров М. Франко-поет// Зеров М. Твори: В 2 т. – Т. 2. – К., 1990. – С. 457 – 491.

Золя Э. Жерминаль. – Донецк, 1980. – 488 с.

Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. – Т. 24. – М., 1966. – 321 с.

«Зоря», 1883, ч. 3.

«Зоря», 1883, ч. 7.

Зубрицька М. Смысл і абсурдність буття у поемі І. Франка «Мойсей»// Сучасність. – 1993. – № 2. – С. 110-115.

Ільницький М. Все, що мав у житті ...: Повість Івана Франка “Перехресні стежки” у світлі авторської особистості// Жовтень. – 1986. – № 8. С. 105-116.

Ільницький М. Західноукраїнська поезія



20–30-х років у зоні авангардизму//  
Українське літературознавство. – Львів,  
1993. – Вип. 57. – С. 25-32.

Ільницький М. Повість «Перехресні  
стежки» і проблема художнього  
новаторства І. Франка// Іван Франко і  
світова культура. Матеріали  
міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО  
(Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К.:  
Наукова думка, 1990. – Кн. 1. – С. 256-  
259.

Ільницький М. Теоретичний підтекст  
«Майових елегій» (Спроба аналізу  
одного твору)// Українське  
літературознавство. Іван Франко: Статті  
й матеріали. – Львів, 2003. – Вип. 66. – С.  
36-44.

Импрессионисты, их современники, их  
соратники: [Сборник]. – Москва, 1976. –  
319 с.

Історія української літератури ХХ

століття. – К.: Либідь, 1993. – 342 с.

Калениченко Н. Українська література XIX ст. Напрями, течії. – К., 1977. – 256 с.

Каминский В. Пути развития реализма в русской литературе конца XIX в. – Ленинград, 1979. – 360 с.

Кафка Ф. Замок: Роман; Новеллы и притчи; Письмо отцу; Письма Милене/ Авт. предисл. Д. Затонский. – М., 1991. – 576 с.

Качуровський І. Антиципація як архітектонічний засіб// *Symbolae in honorem Volodymyri Janiw/* – Munchen, 1983. – С. 468-478.

Качуровський І. Метрика: Підручник. – К.: Либідь, 1994. – 216 с.

Кирик Л. Жанр віршованого оповідання в творчості Івана Франка// *Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної*

наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Львів, 1999. – Ч. 1. – 740 с. – С. 180-192.

Кирилюк Є. Вічний революціонер. Життя й творчість Івана Франка. – К.: Дніпро, 1966. – 265 с.

Кирилюк Є. Іван Франко й наша сучасність// Українське літературознавство. Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів: Вища школа, 1978. – Вип. 30. – С. 12-24.

Кирчів Р. «Жидівські мелодії» Івана Франка// Українське літературознавство. Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1969. – Вип. 7. – С. 107-112.

Клочек Г. Так що ж таке поетика?// Поетика. – К.: Наукова думка, 1992. – С. 5-18.

Ковалёв Ю. Искусство новеллы и

новелла об искусстве в XIX веке. // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. – Л., 1985. – С. 5-24.

Кодак М. Лірична драма Івана Франка «Зів'яле листя»: поетика пролонгованого дослідження// Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали між нар. наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С. 372 – 380.

Кожевников В. Культурно-историческая школа// Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 173-174.

Козак С. Українське і польське національне месіанство// Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Львів: Світ, 1999. – Ч. 1. –

740 с. – С. 287-297.

Козій Д. Розвиток світогляду Івана Франка // Сучасність. – 1977. – № 5. – С. 27-33.

Комаринець Т. Концепція романтизму в літературознавчих працях Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО. – К.: «Наукова думка», 1990. – Кн. 1. – С. 199-201.

Комаринець Т. Традиції барокко в системі українського романтизму// Укр. літературознавство. – 1993. – С. 3. – 11.

Конт О. Курс положительной философии: В 6 т. – СПб., 1900. – Т. 1. – 302 с.

Корнійчук В. Еволюція естетичної свідомості у ліриці Івана Франка// Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів, 1998. – С. 280-299.

Корбач Г. Іван Франко і нові літературні напрями: послідовність і суперечливість поглядів// Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. – К., 1996. – С.406-411.

Косик В. До питання про еволюцію світогляду Івана Франка// Збірник на пошану професора Володимира Янева: Науковий збірник. – Т. 10. – Мюнхен, 1983. – С. 496-513.

Костенко А. Творчі методи в їх історичному розвитку. – К., 1981. – 374 с.

Костенко Н. Українське віршування XX століття. – К.: Либідь, 1993. – 230 с.

Коцюбинська М. Слово образне і «необразне»// Коцюбинська М. Х. Мої обрії: В 2 тт. – К.: Дух і літера, 2004. – Т. 1. – 336 с. – С. 106-122.

Криса Б. “Мій Ізмарагд” як образ

поетичної свідомості Івана Франка// Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів, 1998. – С. 392-398.

Крушельницький А. Іван Франко (поезія). – Коломия, [sine anno]. – 334 с.

Кузнецов Ю. До питання про поетику прози Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К.: Наукова думка, 1990. – Кн. 1. – С. 196-198.

Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К., 1995. – 146 с.

Кузнецов Ю. Слідами феї Моргани...: Вивчення творчості М. М. Коцюбинського в школі: Посібник для вчителя. – К., 1990. – 208 с.

Куликова И. Экспрессионизм в

искусстве. – М., 1978. – 182 с.

Куликова И. Философия и искусство модернизма. – М., 1980. – С. 158-171.

Купранець О. Творчість Івана Франка// Світло. – 1956. – № 12. – С. 29-30.

Куца Л. Поезія Івана Франка періоду «днів журби»: структура ліричного героя// Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів, 1998. – С. 404-410.

Куца О. Михайло Драгоманов і розвиток української літератури у другій половині ХІХ століття. – Тернопіль, 1995. – 224 с.

Лавріненко Ю. Дещо до еволюції світогляду і політичної думки Івана Франка// Українська літературна газета на 1956 рік. – С. 3-29.

Ласло-Куцюк М. Велика традиція. – Бухарест, 1979. – 216 с.

Легкий М. Іван Франко і канон



українського модернізму. [Спроба (де)канонізації]// Франкознавчі студії/ Ред. Кол. Є.Пшеничний (голов. ред.), А.Войтюк, В.Винницький та ін. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Випуск перший. – 256 с. – С. 83-93.

Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка// Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Львів, 1999. – Ч. 1. – 740 с. – С. 202-207.

Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Львів, 1999. – 160 с.

Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 218 с.

Леонгард К. Акцентуированные личности. – К., 1989. – 375 с.

Лесик В. Композиція художнього твору. – К.: Дніпро, 1972. – 216 с.

Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. – К., 1965. – 306 с.

Леся Українка. Зібр. творів: У 12 т. – К., 1977.

Листування І. Франка і М. Драгоманова. – К., 1928. – 500 с.

Литературная теория немецкого романтизма/ Под ред. Н. Я. Берковского. – Л., 1934. – 248 с.

ЛНВ. – 1898. – Т. I. – Кн. 3.

Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство; Женщина преступница и проститутка; Любовь у помешанных: Сборник. – Мн.: ООО «Попурри», 1998. – 576 с.

Лук М. Етичні ідеї в філософії України

другої половини ХІХ – початку ХХ ст. –  
К., 1993. – 424 с.

Луців Л. Іван Франко – борець за  
національну і соціальну справедливість.  
– Нью-Йорк, 1967. – 654 с.

Ляшкевич П. Від «Semper idem» до  
«Semper tūo» Івана Франка// Українська  
філологія: школи, постаті, проблеми:  
Збірник наукових праць Міжнародної  
наукової конференції, присвяченої 150-  
річчю від дня заснування кафедри  
української словесності у Львівському  
університеті. – Львів, 1999. – Ч. 1. – С.  
212-218.

Маланюк Є. Книга спостережень. – К.:  
Атака, 1995. – 250 с.

Малахов Н. Модернизм: Критический  
очерк/ Под ред. В. Ванслова. – Москва,  
1986. – 152 с.

Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е  
изд. – Москва, 1955–1958. – Т. 37.

Матвіїшин В. Е. Золя в польсько-українських літературних взаєминах// Укр. літературознавство. – 1972. – Вип. 17. – С. 52-59.

Матвіїшин В. Українсько-французькі літературні зв'язки XIX – поч. XX ст. – Львів, 1989. – 163 с.

Мейзерська Т. О. Веселовський — І. Франко: дві концепції сугестії// Українське літературознавство. – Львів, 1995. – Вип. 60. – С. 50-59.

Мельник Я. З останнього десятиліття Івана Франка. – Львів, 1999. – 208 с.

Мельник Я. І остатня часть дороги... Іван Франко в 1914-1916 роках. – Львів, 1995. – 72 с.

Мельник Я. Про «Ангелофанію» в оповіданні І. Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош»// Франкознавчі студії/ Ред. Кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В.

Винницький та ін. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Випуск перший. – С. 27-33.

Михайлин І. Іван Франко і Зигмунд Фройд: питання естетики// Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів, 1998. – С. 306-312.

Михайловский Н. Жестокий талант// Статьи о русской литературе XIX – начала XX века. – Л., 1989. – С. 153-234.

Міщенко Л. Етичні засади Франкових «ізмарагдів»// Українське літературознавство. Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1968. – Вип. 3. – С. 41 – 46.

Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк, 1998. – 220 с.

Мороз О. Питання теорії літератури в епістолярній спадщині Івана Франка// Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів,

1964. – 36. 11. – С. 54-66.

Мотылёва Т. К спорам о реализме XX века// Вопросы литературы. – М., 1962. – № 10. – С. 140-158.

Мочульський М. Іван Франко: Студії та спогади. – Львів: Ізмарагд, 1938. – 216 с.

Музей д'Орсе: Париж: Альбом/ Авт.-упоряд. Л. Торшина. – К., 1991. – 48 с.

Над'ярник Н. Скарби духу: (З лабораторії франківської філософсько-художньої думки)// Жовтень. – 1971. – № 8. – С. 122-129.

Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в./ Сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. – М., 1986. – 640 с.

Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365 с.

Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі// Літературознавство: Матеріали III

конгресу Міжнародної асоціації українців. – К., 1996. – С. 118-130.

Небесьо Б. Любовний трикутник: Іван Франко народ – модернізм// Сучасність. – 1991. – № 9. – С. 17-25.

Ненадкевич Є. До стилю Франкової новели 70-80 років// Про оповідання І. Франка. – 1927. – С. 56-69.

Неупокоева И. Проблемы взаимодействия современных литератур. – М., 1963. – 227 с.

Нечиталюк М. Шлях Івана Франка до публіцистики// Укр. літературознавство. – 1972. – № 17. – С. 53-61.

Новиков А. От позитивизма к интуитивизму: Критические очерки буржуазной эстетики. – М., 1976. – 254 с.

Новиченко Л. Стиль – метод – жизнь// Наше общее дело. – М., 1970. – 194 с.

Нямцу А., Антофійчук В. Проблеми традиції та новаторства у світовій

літературі. Навчальний посібник. – Чернівці: «Рута», 1998. – 208 с.

Огоновський О. Історія літератури рускої. – Львів, 1893. – Ч. 3. – 1115 с.

Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.

Пасічний В. Розвиток теоретико-літературної та естетичної думки у ХІХ – першій половині ХХ століття. – Харків, 1974. – 212 с.

Пастух Т. Поетичне мислення Івана Франка (за збіркою «Semper tigo»). – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – 125 с.

Пастух Т. Романи Івана Франка (Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук). – Львів, 1997. – 16 с.

Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1998. – 135 с.



Пахльовська О. Творчість Івана Франка як модель культурно-національної стратегії// Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С. 18 – 26.

Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. – Мюнхен – Львів, 1994. – 312 с.

Петров С. Реалізм. – Москва, 1964. – 326 с.

Піхманець Р. Деякі проблеми психології художньої творчості в літературно-теоретичних працях І. Я. Франка// Рад. літературознавство. – 1987. – № 12. – С. 42-50.

Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світі новітніх наукових відкриттів// Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конфер. – Львів, 1998. – С.

313-319.

Платон. Собр. соч. В 4 тт./ Пер. А. Н. Егунова. – Москва: Мысль, 1994. – Т. 3. – 460 с.

Поважна В. Розвиток української літературної критики у 80-90 роках ХХ ст. (До проблеми критеріїв і методу). – К., 1973. – 268 с.

Попадинець Ганна Остапівна. Автологічне слово у ліриці Івана Франка. Рукопис дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Дрогобич, 2003. – 207 с.

Поспелов Г. Вопросы методологии и поэтики. – Москва: Изд-во МГУ, 1983. – 230 с.

Поспелов Г. Лирика: Среди литературных родов. – Москва: Изд-во МГУ, 1976. – 310 с.

Пустова Ф. Іван Франко – теоретик

літератури. – К.; Д., 1976. – 144 с.

Пустова Ф. Тема відродження незалежної України в поезії Івана Франка// Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конфер. – Львів, 1998. – С. 360-368.

Пустова Ф. Цикл «Веснянки» І. Франка: Жанр і композиція творів// Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство – 2003. – Вип. 32. – С. 88-99.

Раздольская В. Искусство Франции второй половины XIX века. – Л., 1981. – 318 с.

Реизов Б. Французский роман XIX века. – М., 1977. – 303 с.

Реферативний журнал. Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – М., 1990. – № 5.

Реферативний журнал. Общественные

науки за рубежом. Литературоведение. – М., 1992. – № 1.

Рудницький Л. Іван Франко і німецька література. – Мюнхен, 1974. – 226 с.

Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. – Львів, 1936. – С. 438.

Саєнко І. Композиційна майстерність Івана Франка – повістяра: («Voа constrictor»)// Іван Франко і історико-літературний процес. – К., 1968. – С. 82-83.

Салига Т. Вокатив (Літературно-публіцистичні статті). – Львів, 2002. – 244 с.

Салига Т. Імператив (Літературознавчі статті, критика, публіцистика). – Львів, 1997. – 350 с.

Салтыков-Щедрин М. Е. История одного города. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1986. – 208 с.

Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. –

К.: Наша віра, 1999. – 784 с.

Сеник Л. До проблеми інтерпретації особи автора в художній творчості («Зів'яле листя» І. Франка)// Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2003. – Вип. 32. Франкознавство. – С. 100-106.

Сеник Л. «Зів'яле листя» Івана Франка в контексті модернізму// Франкознавчі студії. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Вип. 1. – С42 – 54.

Сеник Л. Філософські мотиви «Зів'ялого листя» Івана Франка// Укр. літературознавство. – 1988. – Вип. 50. – С. 18-24.

Скоць А. Поєми Івана Франка: Монографія. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2002. – 253 с.

Скоць А. Франкові генетичні студії про Шевченка// Літературознавство: Матеріали II конгресу Міжнародної

асоціації українців. – Львів, 1993. – С. 308-313.

Скупейко Л. Іван Франко про творчу індивідуальність письменника. – К.: Наукова думка, 1986. – 224 с.

Скупейко Л. Проблема реалізму в естетиці Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К.: Наукова думка, 1990. – Кн. 1. – С. 219-222.

Соловьев В. Философия искусства и литературная критика. – Москва: Искусство, 1991. – 246 с.

Спенсер Г. Опыты. – III, СПб. – 1866. – 244 с.

Спенсер Г. Основания социологии. – СПб., 1876. – Т. 1. – 306 с.

Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка. – К., 1958. – 315 с.

Стебун І. Проблема «романтизм і реалізм» в естетичній концепції Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К.: Наукова думка, 1990. – Кн. 1. – С. 223-225.

Стефанік В. Повне зібрання творів: В трьох томах. – Київ, 1954.

Сучков Б. Исторические судьбы реализма. – М., 1968. – 454 с.

Сучков Б. Речь идёт о методологии// Вопросы литературы. – М., 1962. – № 10. – С. 114-121.

Тараненко М. Біля джерел робітничої тематики в українській літературі// Українська мова і література в школі. – 1972. – № 8. – С. 13-22.

Тарасова А. Что такое “неонатурализм”?// Литературно-эстетические концепции в России конца

XIX – начала XX в. – М., 1983. – С. 108-122.

Тэн И. О методике критики и об истории литературы. – СПб., 1896. – 160 с.

Тэн И. Философия искусства. – М., 1933. – 360 с.

Тимофеев Л., Тураев Е. Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974. – 516 с.

Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Львів, 2003. – 20 с.

Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка (траєкторія художньо-світоглядної еволюції)// Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації українців: Літературознавство. – Чернівці: Рута, 2003. – Кн.. 2. – С. 146.

Тихолоз Б. Четверта струна Франкової



ліри (філософська лірика в координатах світоглядної еволюції)// Слово і Час. – 2003. – №8. – С. 32 – 44.

Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). – Тернопіль, 2003. – 384 с.

Ткачук М. Концепт натуралізму і художні шукання в «Бориславських оповіданнях» Івана Франка: Навчальний посібник. – Тернопіль, 1997. – 64 с.

Тодчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: час і простір. – Львів, 2002. – 204 с.

Тростюк І. Фрагментарна проза Івана Франка циклу «Із моїх споминів»// Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів, 1998. – С. 478-479.

Тюкин К. Культурно-историческая школа// Краткая литературная

энциклопедия. – М., 1986. – Т. 3. – С. 891-893.

Фейнберг Л., Гренберг Ю. Секреты живописи старых мастеров. – Москва, 1989. – 318 с.

Филипович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991. – 270 с.

Фізер І. Іван Франко: Від соціологічної до психологічної зумовленості літератури// Слово і час. – 1993. – № 5. – С. 53-59.

Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1978.

Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности. – Минск, 1997. – 480 с.

Хомицький О. Німецькі письменники-реалісти ХІХ ст. в оцінці Івана Франка// Рад. літературознавство. – 1963. – № 1. – С. 62-71.

Хороб С. Слово – образ – форма: у пошуках художності (Літературознавчі статті і дослідження). – Івано-

Франківськ: Плай, 2000. – 200 с.

Хороб С. Українська релігійна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття: проблематика, жанрово-стильова своєрідність. Монографія. – Івано-Франківськ, 2001. – 142 с.

Храпченко М. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. – Москва, 1972. – 465 с.

ЦДІА у м. Львові. – Ф. 309. – Оп. 2. – Од. зб. 43. – С. 114-116.

Цеглинський Г. «Ватра» : Літературний збірник// Зоря. – 1887. – Ч. 9. – С. 192-196.

Чалый Д. Становление реализма в украинской литературе. – К., 1958. – 362 с.

Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль, 1994. – 480 с.

Чижевський Д. Реалізм в українській

літературі. – К.: ВЦ «Просвіта», 1999. – 128 с.

Чичерін О. Достоевський у творчій спадщині Франка. – 1971. – № 11. – С. 54-58.

Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Едмонтон: «Сучасність», 1989. – 280 с.

Чичерин А. Возникновение романа-эпопеи. – М., 1975. – 376 с.

Чопик Р. Ессе Ното: Добра звістка від Івана Франка. – Львів, 2001. – 232 с.

Чопик Р. На шляху до вироку (питання «Франко і натуралізм» у літературознавстві та критиці 1879-1950-х років)// Укр. літературознавство. – 1996. – Вип. 62. – 83-91.

Шаховський С. Майстерність Івана Франка. – К.: Радянський письменник, 1956. – 230 с.

Шаховський С. Питання майстерності і

стилю в естетиці Франка// Слово про  
Великого Каменяра. – К., 1956. – Т 1. –  
С. 201-236.

Міллер Ф. Естетика. – К.: Мистецтво,  
1974. – 324 с.

Шпак Л. Макс Кретцер и немецкий  
натуралистический роман 80-90-х годов  
XIX ст. – К., 1982. – 132 с.

Шумило Н. До проблеми органічності  
українського літературного розвитку  
(проза кінця XIX – початку XX ст.)//  
«...З його духа печаттю...» Збірник  
наукових праць Львівського нац. ун-ту  
імені Івана Франка. – Львів, 2001. – С.63-  
70.

Шумило Н. Модернізм в художній  
інтерпретації традиціоналістів//  
Літературознавство: Матеріали III  
конгресу Міжнародної асоціації  
україністів (Харків, 26–29 серпня 1996  
р.)/ Відповід. редактор О. Мишанич. – К.,

1996. – С. 440-448.

Шумило Н. Під знаком національної самобутності (Українська художня проза та літературна критика кінця ХІХ – початку ХХ століття). Монографія. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.

Шумило Н. Полеміка Івана Франка і «молодомузівців»// Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конфер. – Львів, 1998. – С. 772-776.

Шумило Н. Українська проза кінця ХІХ – початку ХХ ст. Проблема національної іманентності. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. – К., 2004. – 40 с.

Щурат В. Др. Іван Франко// Франкознавчі студії/ Ред. Кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Випуск перший. – 256 с. – С. 173-

180.

Щурат С. Рання творчість Івана Франка.  
– К.: Вид-во АН УРСР, 1956. – 150 с.

Юнг К. Психология и поэтическое творчество// Самосознание европейской культуры XX века. – Москва, 1991. – 560 с.

Юнг К. Психологія та поезія// Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. за ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 102-156.

Янковський Ю. Великі знавці людських душ: (Достоевський і Франко)// Художній світ Достоевського: Літ.-крит. ст. – К., 1973. – С. 175-203.

Янковський Ю. Животворні зв'язки. – К., 1968. – 233 с.

Ярема Я. Іван Франко і «Фауст» Гете// Дослідження творчості Івана Франка. – К., 1956. – С. 56-84.

Яценко М. Питання реалізму і

позитивний герой в українській естетико-літературній думці першої половини XIX ст. – К., 1979. – 334 с.

Cowen R. Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche. – München, 1973. – 243 s.

Hamann R., Hermand T. Naturalismus. – Berlin, 1959. – 162 s.

Hauser A. Philosophie der Kunstgeschichte. – München, 1958. – 214 s.

Hlynskyi B. I. Franko et la littérature française// Actes de la journée Ivan Franko. – Paris; München, 1977. – P. 116-122.

Hlynskyi B. Ivan Franko et Émil Zola. Un étude de la relation littéraire. – Hamburg, 1979. – 118 p.

Markiewicz H. Główne problemy wiedzy o literaturze. – Kraków, 1970. – 407 s.

Martino P. Le naturalisme français. – Paris, 1923 (1945). – 220 p.

Munro Th. The Arts Evolve?// The journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1961. –



N. 4. – P. 142-149.

Münchow U. Deutscher Naturalismus. – Berlin, 1968. – 165 s.

Ostrowski W. Ghotic novel albo ghotic romance// Zagadnienia rodzajów literackich. – Łódź, 1968. – T. XI. – Z. 1(20).

Piotrowski G. Zola i naturalism. – Lwów, 1902. – 84 s.

Rudnytzky L. Franko's «Pański Žarty» in light of German literary theories// Symbolae in honorem Volodymyri Janiw. – München, 1983. – P. 800-809.

Sawicki S. Sacrum w literaturze// Sacrum w literaturze. – Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1980. – T. XXVIII. – Z. I. – S. 13 – 26.

Skarga B. Narodziny pozytywizmu polskiego (1831-1864). – Warszawa, 1964. – 411 s.

Skwarczyńska S. Wokół relacji: przedmiot badań literackich a ich metodologia// Problemy teorii literatury. – Wrocław; Warszawa, 1988. – Seria 3. – S. 516-532.

Słownik gatunków literackich. – Bielsko-Biała: Park, 1999. – 360 s.

Słownik terminów literackich. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1976. – 465 s.

Walcott Ch. C. American literary Naturalism, a divided Stream. – Minneapolis. – 1956. – 332 p.

Williams R. Culture and Society 1780-1950. – London, 1953. – 248 p.

Williams R. The Long Revolution. – London, 1961. – 369 p.

Young Karl. The Drama of the Medieval Church: Vt. – T. II. – Oxford, 1933. – 289 p.

Літературознавство

В. П. Агеєва Українська

імпресіоністична проза

Київ 1994

Монографія присвячена українській імпресіоністичній прозі, першої половини ХХ ст., творчості М.Коцюбинського, О.Кобилянської, Г. Косинки, А.Головка, М.Івчєяка, М.Хвильового, М.Ірчана та ін. Розглядаючи художній текст як цілісну структуру, авторка вирізняє кілька її важливіших рівнів, зокрема, ціннісний, просторово-часовий, фразеологічний. На кожному з цих рівнів простежуються стосунки автора і героїв, їхні ціннісні, просторово-часові, фразеологічні позиції. В імпресіонізмі з його настановою на передачу нічим не опосередкованих вражень суб'єктивне авторське начало відігравало невелику роль.

Аналізуючи творчість того чи іншого письменника, дослідник ця показує переплетення, взаємовпливи різних стильових напрямів, зокрема імпресіонізму, неоромантизму, експресіонізму, психологічного реалізму. Саме ці течії були найбільш представницькими в українській прозі першої половини віку. Специфіка, пропорції поєднання різних стильових елементів і визначають не повторність індивідуальної художньої манери різних митців.

Відповідальний редактор В.О.МЕЛЬНИК

Затверджено до друку вченою радою

Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України

Редактор *Любов Чорна*

Перші десятиліття ХХ віку бачаться одним; з найцікавіших періодів в історії українського письменства, часом активного протистояння старої та нової естетики, боротьби народницького реалізму й модернізму. Ця боротьба за нову якість літератури, за звільнення від невластивих мистецтву обов'язків, від тягаря просвітянства й неодмінної громадянської заангажованості дала сильний імпульс для подолання сумнозвісного "назадницького" комплексу меншовартості\* домашнього вжитку тощо. Спостерігаємо небувалу досі увагу до питань форми, вироблення смаку до різноманітних стильових і жанрових експериментів. Разом зі збагаченням традиційної реалістичної поетики активно утверджуються нереалістичні форми та стилі. Проте остаточно зламати стереотип народницької, селянської літератури тоді з різних причин "не вдалося, Неонародницькі тенденції, на той час цілковито архаїчні й пе-> риферійні, відігравали дуже незначну роль у мистецькому -процесі 20-х років, але згодом знов утвердилися в літературі соціалістичного реалізму, проіснувавши аж до останньої чверті ХХ століття, хоча тупиковість такої естетичної ситуації була самоочевидною.

Український модернізм утверджувався в безнастанній полеміці з ревними прікільниками старого, традиційного уявлення про завдання й "найважливіші ціхи" нашої літератури, причому серед цих прихильників були такі критичні авторитети, як І.Франка, М.Грушевський, С.Єфремов. Та попри все "наскрізь новітня"(І.Франко) манера молодшої мистецької генерації, творчість Кобилянської, Стефаніка, Черемшини, Яцкова, Олеся та інших одразу ж означила якісно новий період історії української літератури. Але цей модерний період був дуже складним і суперечливим.

Сам термін "модернізм" вживається щодо українського письменства непослідовно, різні автори часто вкладають у нього різний зміст. Це пояснюється, зокрема, й тим, що на Україні модернізм тривалий час майже не привертав уваги дослідників, перш за все з політичних причин. Цей період трактувався швидше як прикрий епізод, ніж як художньо значиме явище в історії нашої культури. Невизначеним застається Навіть і коло авторів, яких більш-менш одноставно визнають модерністами. Хоча подібні проблеми існують і в інших європейських літературах, та все ж певний консенсус щодо цього на сьогодні вже здебільшого вироблений.

Дискусійною застається і проблема хронологічних рамок українського модернізму. Очевидно, правомірним є вживання терміну модернізм у широкому й вужчому значенні. У вужчому, вже традиційному, трактуванні модерністськими вважаються двоє літературних угруповань-львівська "Молода муза" та київська "Українська хата". Ці групи вирізнялися тим, що вони виразно декларували свої програмні принципи як модерністські, були активними в журнальній, критичній полеміці, свідомо протиставляли себе попередній традиції. (Цікаве свідчення про протистояння двох літературних поколінь знаходимо у мемуарах сучасниці тих подій, Галини Журби: "Українська хата" на той час була найпоступовішою, революційною трибуною молодих, трибуною їх протесту, бунту проти всякої заскорузлості, безпринципності, політичного угодовства; гуртувала біля себе безкомпромісовий політично-літературний актив, тоді коли "Літературно-науковий вісник" і "Рада" стояли на позиціях "примиренчих", монополізуючи собі право авторитету. Тож "хатяни" й не пхалися туди; навпаки, бойкотували цей табір, символізований "Радою" та "Л.-Н. Вісником".)

Можна вирізнити кілька важливіших рис, що характеризують феномен українського модернізму. Це по-перше, переважна увага до власне естетичних, художніх вартостей, а не до суспільних потреб, рішуча вимога незаангажованості мистецтва, звільнення його від служіння позаестетичним потребам (народу, нації, трудящим тощо), а відтак і ствердження права

<sup>1</sup> Журба Г. Від "Української хати" до "Музагету". — Слово. Збірник українських письменників у екзилі. — Нью-Йорк, 1962. — С.437.

І митця творити за законами краси й художньої довершеності. По-друге, молода генерація рішуче висловила вимогу європейючії українського письменства, взорування на нові тенденції н усьому тогочасному світовому мистецтві. Концепція літератури "для домашнього вжитку" вже видавалася безнадійним анахронізмом. А відтак наголошувалося на потребі розвитку нових мистецьких стилів, заперечувався реалізм з його культом "розумної правди", загалом позитивізм і раціоналізм як способи осягнення світу. [СЛуцький зі стриманою іронією окреслював анахронічність тодішньої літературної ситуації: "...в найкращім дзеркалі внутрішнього життя, себто в штуці (у нас в літературі) правив у нас загально признаний реалізм. Велику санкцію давали йому такі поважні і поважані імена, як: Іечуй-Левицький, Мирний, Франко, Карпенко-Карий. За ними йшли другі, ішли чемно, добре втоптаним шляхом. Побороли давний солодково-наївний або сумовито-недотепний иже на той час сентименталізм і всі вони сквапно дбали про те, щоб для битих горем братів своїх казати слово життєвої п р а в д и і щоб подавати всю правду так, щоби з сего вийшла к о р и с т ь для недалеких хочби днів"<sup>2</sup>.]

Оскільки український реалізм був переважно народницьким, "селянським" реалізмом, то антинародництво стало важливою програмною засадою модерністів. Лунали вимоги оновлення і розширення проблемно-тематичного діапазону, відходу від переважно селянської тематики, характерів, зрештою, мови, лексики. Увага до міського побуту, до життя штетлієнції означала орієнтацію на міського, підготовленого читача. Нарешті, на протигагу народницькому реалізму, модернізм відстоював пріоритет індивідуального над колективним, права особистості, а не абстрактні інтереси суспільства, в жертву яким приносилися особисті пориви. Не лише раціо, не лише .аналітичне вивчення й зображення реальності в її типових іїявах *ще* бути предметом мистецької уваги, але й особисті ночування, мінливі настрої, вся складність індивідуальної людської свідомості, різні ршні й прояви психічного-життя.

Проблеми українського модернізму досі частіше обговорювалися як проблеми ідеології, як коло здекларованих мистець-

<sup>2</sup>Луцький О. Молода муза. — В кн.: Остап Луцький-молодомузець. — Нью-Йорк, в-во "Слово", 1968. — С.56.

ких ідей. Але завжди слід мати на увазі певне неспівпадання, розбіжність модерністських програмних заяв і модерністської художньої практики. Тут і постає питання ширшого і вужчого трактування терміну модернізм в українській літературі. Коли брати до уваги лише і перш за все декларації, то мусимо, справді, обмежитися згаданими "Молодою музою" й "Українською хатою". Проте якщо керуватися критерієм стильового, технічного новаторства, художнього антитрадиціоналізму тощо, то, скажімо, творчість М.Коцюбинського, О.Кобилянської, В.Стефаника, М.Черемшини можна вважати модерністською з більшими підставами, ніж незрідка сентиментально-наївну поезію М.Вороного чи П.Карманського. Як слушно зауважує М.Тарнавський, найвиразніше цю проблему можна проілюструвати на прикладі нашої прози. Якщо підходити з формально-програмною міркою, то доведеться вважати мої дерністами лише двох українських прозаїків — М.Яцкова і Г.Хоткевича. Але "важко встановити якісь інтелектуальні чи літературні критерії, що відрізняють цих двох письменників від багатьох їхніх сучасників".

Таким чином, в ширшому розумінні терміном модернізм можна схарактеризувати той значний естетичний, художній перелом, що відбувся в українській літературі на рубежі століть. І тут важать не лише декларації окремих літературних груп, а незворотні зміни в усій естетичній свідомості, у творчості провідних шітців доби, всі ті новаторські художні здобутки, що й визначили характер нової літературної епохи. Модернізм, зрозуміло, не можна розглядати поза певною сумою програмних його ідей. Але водночас не можна й обмежитися суто ідеологічними параметрами. Коли звертатися до художньої практики, то виявиться, що в межах цього єдиного модерністського періоду працювали письменники різних стильових орієнтацій. І справа не лише в індивідуальній своєрідності манери того чи іншого художника, але часто і в прихильності до певного стильового напрямку чи тенденції. Слід лише частково погодитися з твердженням Г.Грабовича: "... я вірю, що український модернізм — якщо це -поняття є значущим і не обмежується його найголоснішими прихильниками,

<sup>5</sup> *Таманку М.* Москпіят іп Шгаіап Прозе. — Нагеші Шгаішап 8Шс1іе\$. Vol.XV. п.3/4. Рес.1991. - р.266.

поганими поетами "Молодої музи" й посередністю малообдарованих критиків "Української хати", — має трактуватися переважно як Поняття, котре означає і період, і стиль"<sup>4</sup>. Але чи є підстави розглядати модернізм як єдиний, "монолітний", так би мовити, мистецький стиль? Чи віднайдуться на рівні поетики ті його конститууючі ознаки, що об'єднали б, скажімо, дуже різні (за всієї, водночас, близькості) індивідуальні манери, наприклад, М.Коцюбинського й О.Кобилянської? Як співвідноситься термін модернізм з широко вживаними і в критиці кінця ХІХ — початку ХХ ст., і пізніше термінами: неоромантизм, імпресіонізм, експресіонізм, символізм, передсимволізм тощо? Водночас ясно, що не всі стилі, які побутували в українській літературі в її модерністський період, належали власне модернізму. Прикметно, що в різних національних літературах у модерністський період їхнього розвитку різні стилі були найбільш представницькими. (Так, в російській літературі це був, очевидно, символізм, в українській — неоромантизм і, частково, імпресіонізм.)

Для української літературної ситуації проблема розрізнення всього розмаїття стилів, які розвивалися в модерністський її період, особливо складна внаслідок ненормальних умов мистецького розвитку. Адже тут водночас, як в "уявному музеї"<sup>5</sup>, за влучним висловом І.Костецького, співіснували й ті стилі, що паралельно утверджувалися в інших європейських літературах, і ті, що вже стали набутокм історії. Загалом, "систематичне відставання, яке чергується з похопливим наздолюжванням, — одне з найспецифічніших явищ українського мистецького життя"<sup>6</sup>.

Імпресіонізм був багато в чому порубіжним явищем, з'єднувальною ланкою між класичним реалізмом другої поло-

\* *Огаботці О.* Соттепіагу: Ехогсіхіпв Ілсгаіап Мойетіші. — Ібігі. — р.281.

Цю "музейність" І.Костецький трактує як потворну деформацію літературного процесу: "Зрештою, рівночасність діяльності Юрія Нарбути його українського періоду, Лева Геца з його символізмом типу, скажімо, Тооропа і чи не футуристичного раннього Анатолія Петрицького це не рівночасність у нормальній мистецькій епосі з її боротьбою і взаємовитисканням стилів, а співіснування естетично несумісного у спільному "уявному музеї" (*Костецький І.* Стефан Георге. Передмова до кн.: Вибраний Стефан Георге по-українському га іншими передусім слов'янськими мовами. — Штутгарт само. — 1968-71. -С.147).

\*Там само. — С.147.

вини XIX ст., з його вірою у можливість раціонального пізнання й пояснення світу, — і періодом активного утвердження на переломі століть суб'єктивних стилів і напрямів, добок модернізму. Імпресіоністи вірили, що світ являється нам) відчуттях, а відтак передача конкретних вражень від того чи іншого конкретного явища, образу, сприйнятого зором художника, дозволить досягти нічим не спотвореної правди дійсності. На різних рівнях творчості багатьох імпресіоністів відчутний вплив художнього досвіду натуралізму. Дослідник творчості М.Пруста стверджує: "Імпресіонізм Пруста "замішаний" ; натуралістично-позитивістськими властивостями методу, згідно з якими лише доступний "досвіду", лише безпосередньо сприйнятий факт заслуговує довір'я і права бути використаним в художньому творі. Весь величезний роман — це зроблена з надзвичайною щирістю спроба поділитися таким "досвідом", таким надійним матеріалом. В письменницькій манері Пруста, в його методології включені елементи позитивістсько-натуралістичного світосприймання. Навіть в тому, як любить Пруст робити висновки і узагальнення, дуже часто в цілковито наукоподібних термінах і аналогіях, навіть в тому, як він старається (за всього суб'єктивізму — зазначимо) спершу показати факт, а потім зробити висновок <...>, навіть в тому прагненні до системи, цілком незмінному за всієї імпресіоністської безсистемності роману, і навіть в тому, з якою прискіпливістю і науковою досконалістю він розглядає психологічну матерію, — є щось від природодослідника. Пруст пройшов не тільки школу Бальзака і імпресіонізму. Ним освоєна школа французького позитивізму, школа натуралізму"<sup>7</sup>. Сліди навчання у школі натуралізму легко побачити і у Гонкурів, і, скажімо, у Гюїсманса.

Ця порубіжність імпресіонізму пов'язана з рішучим філософським переломом, переходом від панування позитивістського світогляду до суб'єктивно-ідеалістичних, інтуїтивістських течій початку століття. Мистецтво другої половини XIX віку йшло до, здавалося, все повнішого й точнішого відтворення реальності. Наближення до реальності було й естетичним гаслом натуралізму. Але імпресіонізм, декларуючи своїм завданням лише фіксацію конкретних, нічим не опосередко-

ішших чуттєвих вражень, котрі максимально наближали до правди дійсності як вона дається людині, все ж мав двоїстий характер, представляв значно більший простір для прояву суб'єктивного начала, ніж реалізм і натуралізм. Це було по-своєму закономірно для завершального етапу цілісного мистецького періоду. Оскар Вальцель, простежуючи перехід від імпресіонізму до експресіонізму в німецькій літературі, пише: "Звичайно, не можна випускати з поля зору, що розвиток, який прагне до свого завершення, тою ж мірою готує нові шляхи, якою приходять до крайніх висновків зі своїх завдань. Саме тому, що засоби відтворення дійсності на 1900 рік все більше вдосконалювались, постало поступово питання, наскільки взагалі можлива повна передача дійсності. В крайньому разі, колишні спроби її відтворення все більше знецінювались. Так, окремі етапи згасаючого імпресіонізму здаються іноді такими, що передбачають завдання експресіонізму: явище, що завжди спостерігається у перехідний час"<sup>8</sup>. На порубіжність імпресіонізму як ланки між старим і модерним періодами в російській літературі вказував Б.Рубчак: "Грунт для нових течій приготували так звані імпресіоністи, які створили своєрідний міст між реалізмом і символізмом: високоліричний Фет, гробово-трагічний Случевський, поет верленівських нюансів і бодлерівського міста Фофанов, а у прозі й драматургії — геніальний Чехов"<sup>9</sup>.

Для української ситуації ця роль імпресіонізму як явища по-своєму переломного — між народницьким реалізмом і модернізмом — ще більше посилювалася тим, що це була, власне, перша манера письма (після багаторічного панування традиційних канонів), цілковито відмінна від стилю народницької прози. Ю.Шевельов вважав свого часу, що саме імпресіонізм був чи не головним засобом перебороти етнографічність української прози XIX ст.<sup>10</sup> Саме імпресіонізм від своїх початків у творчості Дніпрові Чайки, Гр.Григоренка до вершинних досягнень М Коцюбинського був зразком нового, модерного в широкому розумінні цього слова мистецтва, ми-

<sup>7</sup> Аидрсеv ЛЛ. Марсель Пруст. - М., 1968. - С.56.

<sup>8</sup> Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии. - Пг., 1922. - С.9.

<sup>9</sup> Рубчак ПШробний лет. — У кн.: Остап Луцький — молодомузець. — С.22.

<sup>10</sup> Див.: Шевчук Г. (Ю.Шевельов). Подорож у країну ночі. — Укр. трибуна. ~ 1947. - 7.ХП. - 4.93 (117).



стецтва в самій суті своїй, а не лише в програмних заявах, антинародницького, не зв'язаного й не спотвореного якимись позахудожніми завданнями і вимогами.

■ "На початку століття бачимо звернення до виразно суб'єктивних стилів — неоромантизму, експресіонізму, символізму, настанови на неканонічну, розірвану, вільну форму, на став'льовий і жанровий синкретизм. Це було пов'язано, відзначав свого часу О.Біленький, із загальними світоглядними змінами; це, як Цепорушно буття нема, а значить, не може бути для мистецтва колишніх закінчених канонічних форм. Як новий живопис обернувся в мистецтво барвистих плям і цяток, стер межі між речами і обернув усе в "танцююче мерехтіння й блиск" — так і модерністська поезія взяла собі за мету докінчити почате ще в кінці 19 століття руйнування старих поетичних, них видів: епосу, лірики й драми, перемішати їх, створити якусь нову синкретичну єдність"".

Отже, в стильовому плані термін модернізм охоплює багато несхожих явищ, кожне з яких потребує окремого розгляду. Коментуючи відомий лист М.Коцюбинського та М.Чернявського, написаний 1903р. до П.Мирного із закликом до відходу від зображення виключно селянського побуту, До ширшого кола обсервації" (зокрема тем' філософських, соціальних, психологічних, історичних тощо), Ю.Луцький дотепно зауважує, що хоча всі були згодні з необхідністю відходити від старих тем і засобів, але "було менше певності, куди повертати дала

Можна підсумувати, що коли друга половина XIXст. була періодом переможного утвердження реалізму, торжества предметності в мистецтві, схиляння перед багатством і красою зовнішньо-чуттєвого, природного світу, періодом "приспосовування до природи", то при кінці віку відбувся важливий перелом. Часом суперечності між другою половиною XIX і початком XXст. визначають як суперечність між природознавством і релігією, як перехід від схиляння перед творінням до пошуків у людському існуванні слідів, духу самого творця. Принаймні від намагання передати, ■ зафіксувати всю красу і роз-

" Біленький О. Літературні течії в Європі в першій чверті XX віку. — Червоний шлях. - 1925. № 11-12, - С.278. ■

"Бискупі .0:8. Шгаіпап УісгаМге ііі Ііе Т^еңіііШ Сепішу. ШУегеііу оГ ТогаЛо Ріс», 1992. ~Р.10.

маїтість навколишньої дійсності мистецтво рубежу віків приходить до активізації суб'єктивного начала, метафізичних, навіть містичних мотивів. Однією з найважливіших мистецьких тенденцій стає символізація. Німецький дослідник експресіонізму писав: "Минуле століття визначало свій афект предметом, речевістю чуттєвого світу. Правильно і в той же час не правильно буде сказати: "Наш афект, афект молодих поколінь, твориться і рухається з центру, що лежить по той бік чуттєво-речового, з недоступного дослідженню, але дієвомоторного центру. Позитивно трактована річ знову знецінена. Цікавить не її об'єм, а її енергія, її відношення до надчуттєвого, її прішшна, її туга за перетворенням"<sup>13</sup>.

Ці нові настрої цікаво схарактеризовано в одному з листів В.Стефаніка до Ольги Гаморак: "Дайте ще вагу на то, що люде нині не ті супокійні, які були три десятки літ назад. Тоді стояла непохитно теорія раціоналізму, тоді стояв непохитно Спенсер зі своєю тезою, що суспільність люцка є організм, годі Магх поставив 10 заповідей бідним — було в що вірити, було про що писати. Тепер сі тези поволі уступають, а виходить Толстой, а виходить Уегіаіпе і багато позодівських романтиків, що чогось ждуть і чогось надіються, і не знають чого. Се Ж такий час, який був за Байрона, — а йе той сам, як писше через помилку хотів-ем написати. Два рази ніколи нічого не буває. І чи Золя сам не читає Байрона? [...] Я хотів Вам лиш дати образ течій і борбів, які ведуться нині в Європі межі двома школами літературними. Ся борба є не лиш в літературі, вона дійшла і до штук красних і витворює символістів, імпресіоністів і ніколи, як Золя, не можна говорити, що ся борба — є борбою в жовніри хлопчиків. Навіть такий Ібсен в посліднім часі стався містиком. Се діло не маловажне; его треба знати, як хочеса "мати вікно до Європи" — от вибачайте за фразу"<sup>14</sup>.

Перші десятиліття XX віку характеризуються в українській літературі винятковим розмаїттям стильових течій і напрямів, їх одночасним, іноді "неприродним", співіснуванням. Ще продовжують творити представники старого реалізму, хоча

" Гаузенштейн В. Об експрессионизме в живописи. — В кн.: Экспрессионизм. Сборник. - М.-Пг., 1923.-С.163.

" Стефанік В. Повіс зібр. творів: У З Т. — К., 1954. Т.3 — С.56. -

Цей стиль уже видавався молодій мистецькій генерації анахронічним. Водночас переможно утверджується новий, в основі своїй також міметичний стильовий напрямок — імпресіонізм (Реалізм, натуралізм та імпресіонізм були трьома стильовими напрямками в руслі єдиного типу творчості.) А поряд з цим бачимо і розквіт суб'єктивних стилів, зокрема неоромантизму, експресіонізму. Дещо пізніше утверджується авангардистська "ліва" проза, хоча значних успіхів в руслі цього напрямку не

було досягнуто.

Неоромантичні, символістські, імпресіоністичні тенденції далеко не завжди можна чітко вирізнити у творчості тих чи інших українських письменників. І це зрозуміло, адже "чисті" стилі існують, зрештою, лише в теоретичних монографіях. Імпресіоністична поетика Михайла Коцюбинського, весь його художній досвід мали дуже значний вплив на творчість багатьох провідних прозаїків 10-20-х років. Можливо, і це було однією з причин, що саме лірико-імпресіоністична новела виявилася чи не найрепрезентабельнішою в її десятиліття.

Неоромантизм частіше характеризують не як оформлену течію, а як досить широкий і естетично неоднорідний спектр явищ. Символізм і неоромантизм були, зрозуміло, новими модифікаціями романтизму. Ці нові властивості неоромантизму визначаються, зокрема, тим, що він зазнав впливу декадансу, всього комплексу настроїв "кінця віку", засвоїв здобутки імпресіонізму, деяких інших течій. Його ріднить зі "старим" романтизмом порив до ідеального, виняткового, заперечення сірої, меркантильної буржуазної дійсності. Неоромантизм був ще й світоглядною та естетичною реакцією на панування в і другій половині XIX ст. позитивізму та емпіризму, частково й реакцією на натуралізм. Не відтворення матеріально-конкретизованих, "пізнаваних" образів, а розкриття невланих, трансцендентних духовних сутностей захоплювало прихильників нового мистецького напрямку. У різних національних літературах неоромантизмові судилося відіграти неоднакову роль. Але на Україні, як і в Польщі, деяких інших слов'янських країнах, саме цей напрям мав величезне значення у культурному процесі кінця XIX — початку XX ст.

Неоромантичні мотиви виразно звучать у поезії Лесі Українки, прозі О.Кобилянської, М.Яцкова, пізнього М.Коцюбинського, в драматургії Лесі Українки, В.Винниченка, О.Олеся.

Активізація цих мотивів пов'язана, зокрема, з дуже сильними романтичними традиціями в українській культурі. Неоромантичні тенденції наростали в атмосфері національно-культурного відродження початку століття, піднесення національно-позвольної боротьби. Неоромантичний культ "краси і сили", уславлення діяльного, сильного героя-бунгаря, часто героя-надлюдини, піднесеної над сірою буденщиною, неприйняття старого рабського світу й віра у можливість становлення світу нового, побудованого за законами гармонії й краси, як ніко-/ій, відповідали духові часу.

Характеризуючи творчість Ольги Кобилянської, Леся Українка, зокрема, писала, що буковинська письменниця, "переживши сильний вплив філософії Ніцше, виявляє часто прагнення до ідеалу "надлюдини", що приводить її шоді до розпливчастих і абстрактних мрій"<sup>15</sup>. Проте Леся Українка ибачала в цьому не байдужість до народних страждань, до громадянських тем, чим докоряла часом критика Кобилянській, а ознаки нового художнього напрямку, новоромантизму (пізніше усталився термін неоромантизм). (Симптоматичною, знаковою для всієї культурної ситуації, для драматичного періоду зміни літературних поколінь була, зокрема, голосна свого часу стаття С.Єфремова "В поисках новой красоты", опублікована 1902 р. у журналі "Киевская старина". Авторитетний народницький критик закидав молодим "символістам" зневагу до людей, народу, байдужість до суспільних проблем тощо. Особливо неадекватним, естетично неспроможним і водночас агресивно-звинувачувальним було трактування творчості Кобилянської.) Леся Українка вважала, що "протест особистості проти середовища і неминуче супроводжуючі його пориви іпз Віаи складають необхідний момент в історії літератури кожного народу, цей момент, очевидно, тільки наступив для мало-російської літератури..."<sup>16</sup>. У статті "Винниченко" вона спробувала визначити конкретні риси нового. напрямку. Йшлося, зокрема, про нове співвідношення героя і тла, головних і другорядних персонажів утворах неоромантиків.

Пізніше революційні події, постання української держави

<sup>15</sup> *Леся Українка. Малорусские писатели на Буковину. — В кн.: Леся Українка, Твори: В 10 т. - К., 1965. Т.8. — С.74.*

<sup>16</sup> Там само — С.75.

дали новий імпульс. Романтична течія в українській літературі першого пореволюційного десятиліття була продовженням неоромантизму початку віку, але багато рис стали виразнішими, яскравішими. Своєрідним явищем стала неоромантична новела Хвильового, Яновського. Висунуте Хвильовим гасло "романтики вітаїзму" ("активного романтизму") за своєю суттю також було неоромантичним, хоча, зрозуміло, в 20-ті роки цей неоромантизм набув і нових, відмінних рис порівняно з літературою початку століття. "Романтика вітаїзму" часто трактується в ширшому, світоглядно-філософському плані, як за-і хоплена "одушевленість" життям, як прагнення активного життєствердження й життєтворення. Але щодо творчості Хвильового і стилістично близьких до нього письменників можна говорити про "романтику вітаїзму" у вузькому сенсі, як про розвиток неоромантичної традиції. Хвильовий виступив проти сумнозвісного масовізму, етнографічного реалізму. Обстоюючи "романтику вітаїзму" як стиль доби, він наголошував, що романтика вітаїзму — "це сума — нового споглядання, нового світовідчуття"; "вона, як і всяке мистецтво, для розвинених інтелектів"<sup>7</sup>. Коли трактувати романтику вітаїзму у власне стильовому значенні і коли йти від небагатьох визначень самого Хвильового (до вже згаданих можна додати написаний, мабуть, Хвильовим пролог до 9-числа "Літературного ярмарку" за 1929 р.), а головне, від художніх текстів, то це явище дуже близьке до неоромантизму.

Романтичний прорив у "блакить" набув у революційних романтиків ніби земнішого, конкретнішого змісту. Одвічно недосяжна блакить внаслідок грандіозного революційного перевороту здавалася ближчою, вишній ідеал — втіленим. Проте це був лише короткий момент, настрої, відбитий у ряді творів перших повоєнних років.

Романтична віра дуже швидко змінюється розчаруванням, підкресленням трагічної розбіжності між високою мрією і брудною, кривавою реальністю. Прірва між ідеалом і дійсністю, яка революційним романтикам на якийсь час здавалася подоланою, знову окреслилась якнайвиразніше. Ця еволюція від пристрасної віри і романтичних гімнів новому світові до усвідомлення страшної невідповідності між задуманим і здій-

<sup>7</sup> Хвильовий М. Твори: У 2-х т. - К., 1990. Т.2. - С.420.

сненним, а відтак неприйняття дійсності, втечі у героїчне минуле чи незвідане майбутнє, найпомітніша у Хвильового. У його новелах майже завжди два часові плани: брудне сьогодні, всі вади якого він прозріливо помічає, — і протиставлене йому омріяне майбутнє або славна історія. Основним композиційним Принципом таких кращих новел, як "Арабески", "Силуети", "Заулок", "Синій листопад", "Сентиментальна історія", є бінарне протиставлення сцен реальних і вимріяних, мрії і дійсності, романтичних злетів і прикрих приземлень. Усе високе, романтичне, гарне співвідноситься з минулим або майбутнім, там бачиться письменникові пошукуваний ідеал.

У неоромантичній прозі 20-х років посилюється наголос на вольовому началі, на гордому "можу!" молоді нації, молоді держави. Це відзначалося в критиці, зокрема, у чіязку з "Вальдшнепами" Хвильового. Оповита серпанком таємничості "московка" Аглая (можна думати, зі згадок про шаменитого прадіда, нащадок давнього козацького роду) проголошує культ нових людей, покликаних до активної дії. Уславлення виняткової, сильної, піднесеної над загальною особистості було новим мотивом у творчості Хвильового, і цей мотив змушує згадати перш за все неоромантичну традицію Лесі Українки та Ольги Кобилянської. Висловлені в романі ідеї свідчили про знайомство з творчістю Ніцше, а з пішого боку — з вісниківськими статтями Донцова. Ранні романтичні концепції Хвильового періоду "Кота в чоботях" і "Легенди" тепер багато в чому переосмислювалися. Це <ув не відступ від романтизму як такого, а нове трактування романтичного героя (умовно кажучи — від непомітного героя з народу, з маси, як товариш Жучок, — до сильної, піднесеної над загальною особистості, як Аглая).

Прикметними для неоромантиків були й сміливі експерименти зі словом, введення елементів натуралізму, експресіонізму тощо. Використання натуралістичної, "брутальної" образності у піднесено-романтичних за своїм, основним звучанням творах стало однією з виразних ознак пореволюційної романтичної прози. Характерне для неоромантичної поезії 20-х років і захоплення екзотикою, аж до нарочитої гри з незвичними іменами й назвами, літературними ремінісценціями і навіть містифікаціями (як у "Байгороді" Яновського чи "Всту-

ішій новелі" Хвильового). Відмова від життєподібності поширювалася й на мовлення самих персонажів,

З початком ХХ ст, у руслі світової реалістичної літератури утверджувалися нові течії, зокрема психологічна та філософсько-інтелектуальна<sup>18</sup>. На жаль, остання в українській прозі першої половини віку так і не досягла значних здобутків. (Брак філософсько-інтелектуальної романістики відчувається, зрештою, до тепер.) Психологічний реалізм характеризується перш за все посиленням уваги до внутрішнього світу персонажа, а відтак і до суб'єктивно-ліричних форм викладу. Зменшувалась роль описовості, соціально-побутового тла. Важливим було звернення до таємниць підсвідомості. Проза ставала ємкіснішою, художні колізії здебільшого зосереджувалися навколо драматичних, переломних моментів у долі героїв. Змінюється часова організація, дія розгортається переважно у вузьких часових рамках. Розлога описовість, обов'язкова життєподібність на початку століття сприймалися вже як явища анахронічні. Щоправда, вони продовжували існувати ще і в 20-ті роки. З утвердженням "пролетарського", "монументального", "соціалістичного" реалізму ця застаріла манера була гвалтовно насаджена і канонізована. Ось чому і класиків Дожовтневої літератури було поспіль страктовано послідовними реалістами.

Між тим для творчості провідних майстрів початку століття характерне поєднання, співіснування реалістичних та імпресіоністичних, експресіоністичних, неоромантичних елементів з тенденцією швидше до відходу, у пору творчої зрілості, від реалізму, а особливо від реалізму народницького щтибу. Це можна сказати про Коцюбинського, Стефаника, Черемшину, Винниченка. У 20-ті роки найвизначнішим представником психологічного реалізму став В.Підмргильний. Парадоксально, але, можливо, саме психологічний реалізм 20-х років, і творчість Підмогильного зокрема, були найменш пов'язані з попередньою, передреволюційною українською традицією. У руслі реалістичної поезики розвивалася творчість І.Сенченка, П.Панча. Вирізнялася "ліва", еспериментальна проза О.Слісаренка, М.Йогансена, Г.Шкурупія. Теоретична

<sup>18</sup> Див.: *Наливайко Д.С.* Искусство: направления, чеченца, стяли. — К., 1985. — С.190.

думка 20-х років не відкидала реалізм, як такий, наголошувалося лише на потребі його оновлення, відмови від народницьких штампів.

Наведена тут найзагальніша попередня схема історико-літературного контексту має суто інформативний характер, Метою цієї роботи є розгляд стильових моделей імпресіонізму, особливостей їх функціонування в українській літературі першої половини ХХ ст. При цьому імпресіоністична проза означеного періоду розглядається як певна цілісність, що характеризується єдиними параметрами. Враховуючи своєрідність і відмінність кожної індивідуальної письменницької манери, я ставлю своїм завданням описати перш за все певні спільні, конститууючі ознаки, які й дають підстави відносити той чи інший твір до імпресіоністичної прози. Необхідні, звичайно; і паралелі з іншими стильовими системами, перш за псе реалістичною та неоромантичною, але такі паралелі мають пише допоміжний характер. Структура тексту повинна бути описана зсередини, і тут можливі різні аналітичні підходи. Адже ніяка структура не дає можливості вловити всю множинність смислів. Р.Варт свого часу підкреслював, що "в наших дослідженнях повинні поєднуватися дві ідеї, які з давніх пір ішажалися взаємовиключними: ідея структури й ідея комбінаторної безкінечності"<sup>19</sup>.

Під час аналізу виділяються три рівні структури твору: ідеологічно-ціннісний, просторово-часовий і власне мовний (фразеологічний). Зрозуміло, що беруться до уваги і взаємозв'язки між цими рівнями. Слід відзначити певну довільність і наділення саме цих рівнів аналізу. При різних підходах (і при різних об'єктах дослідження) можливе виділення різних структурних рівнів. Оскільки в даній роботі береться досить широкий історично-літературний матеріал, то доцільно вилпити лише ті основні рівні, аналіз яких дає загальне і, по можливості, цілісне уявлення про обране художнє явище. Пропонований підхід означає зосередження на проблемі стосунків між образом автора (авторською позицією) і створеним ним художнім світом. Розглядаючи проблему автора і героя, проблему авторської активності загалом, М.Бахтін підкреслював тут обов'язковість певного протистояння, чи, принай-

<sup>19</sup> *Варт Р.* Избранние работм. Семи'отика. Позтика. М., 1989. — С.428.

мні, роз'єднаності, незлиття: "... становище, в якому знаходяться естетичний суб'єкт — читач і автор, — творці форм, звідки походить їхня художня формуюча активність, може бути визначене — як позазнаходжуваність часова, просторова і смислова всім без винятку моментам внутрішнього архітектонічного поля художнього бачення, це і робить вперше можливим охопити всю архітектуру тону: ціннісну, часову, просторову і смислову — єдиною, однією, наповненою стверджуючою активністю"<sup>20</sup>.

Проблема оцінки — це насамперед проблема стосунків героя і автора, зіткнення їхніх точок зору. М.Бахтін вважав принциповим, що "естетична творчість не може бути поясненою осмисленою іманентно однією єдиною свідомістю, естетична подія не може мати лише одного учасника, який і переживає життя, і виражає своє переживання в художньо значимій формі, суб'єкт життя і суб'єкт естетичної, формуючої діяльності активності принципово не можуть збігатися. Є події, які принципово не можуть розгорнутися в плані однієї і єдиної свідомості, але передбачають дві свідомості, що не зливаються, події, суттєвим конститутивним моментом яких є відношення одної свідомості до іншої свідомості саме як до іншої, — і такі всі творчо продуктивні події..."<sup>21</sup>.

Опозиція полярних (чи просто якось співвіднесених оцінок, позицій постає одною зі значимих опозицій тексту. Це може бути опозиція оцінок з точки зору різних героїв, опозиція авторської оцінки і оцінки з позицій персонажа. Часом автор спеціально може дбати про неспівпадання власної оцінки — і читачької (прийом іронії тощо). В ширшому плані можна виокремити у творі ціннісні контексти (термін М.Бахтіна) різних героїв і автора, які часом співпадають, часом протистоять один одному або один в одній входять.

В імпресіоністичній прозі стосунки автора і героя, співвідношення їхніх позицій, їхньої естетичної активності, зрозуміло, відмінні від реалістичної та неоромантичної творчості. Важливою композиційною проблемою є не лише проблема взаємин між автором і героями як учасниками естетичної дія-

<sup>20</sup>Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности (фрагмент первой главы). — В кн.: М.Бахтин. Литературно-критические статьи. — М., 1986. — С.8.

<sup>21</sup>Бахтин М. Автор и герои в эстетической деятельности. — В кн.: М.Бахтин. Эстетика словесного творчества. — М., 1986. — С.83.

льності, а й проблема авторської позиції стосовно всього образу світу, який постає в художньому творі. Характеристика м'якого світу можлива перш за все через опис його просторово-часових координат (частково й через аналіз предметного світу)<sup>22</sup>. Імпресіоністичний хронотоп знов-таки має свої специфічні характеристики. Адже кожен літературний напрям, кожен жанр відрізняються організацією художнього простору і часу.

Одним з найважливіших засобів вираження (і розрізнення) точки зору автора і героїв є мовні характеристики. Простеження суто лінгвістичних, лексичних, фразеологічних, синтаксичних відмінностей в описі різних персонажів, у виявленні точок зору автора, оповідача, героїв тощо дуже важливе для опису оповідної структури.

Пропонований підхід, ще раз зауважу, лише один із можливих, але він дає змогу описати важливі риси імпресіоністичної поетики, їх взаємозв'язки і взаємозалежність, скласти уявлення про імпресіоністичну стильову систему як цілість.

<sup>22</sup>Див.: про це: Чудаков А.Л. Мир Чехова. — МЛРВБ.

$I^*$

I. ОСНОВНІ  
ТЕНДЕНЦІ  
РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРНОГО  
ІМПРЕСІОНІЗМУ.

• ) гр, Пальтенберг, Г.фон Гофмансталь, Г.Бар, К.Гамсун, У (пінській літературі елементи імпресіоністичної поетики ви- імо помітні в новелістиці А.Чехова, І.Буніна, Б.Зайцева.

Для української літератури кінця минулого століття винят- «по важливим було те, що імпресіонізм (і творчість Коцю- ииського зокрема), сприймався як переломне явище, коли іс/ія тривалого панування народницьких, етнографічних капців утверджувався новий світогляд, нове розуміння завдань призначення мистецтва.

Проблема літературного імпресіонізму ускладнюється перш за все мінливістю, багатоаспектністю цього явища, зокрема\* зрощеністю імпресіоністичних та реалістичних, неороман- тичних, експресіоністичних стильових тенденцій у твор- чості більшості провідних майстрів, які репрезентують ім- пресіонізм у різних національних літературах. Існує погляд; на імпресіонізм як опертий на певний світогляд метод творчості (і навіть "стиль життя"). Коли ж вбачати в імпре- сіонізмі лише і перш за все стильові прийоми, техніку (а така точка зору теж наявна), то ознаки їх можна знайти у найрізноманітніших митців різних шкіл і напрямів. У пев- ному сенсі імпресіоністичність проявляється в мистецтві у різні епохи його розвитку,

Коло митців, які привертають увагу дослідників імпресіо- нізму, вже більш-менш визначено, хоча остаточної ясності тут досі не досягнуто. Оскільки в різних національних літературах розквіт імпресіонізму припадає нарізний час, то з цим по- в'язана і більша чи менша інтенсивність його взаємодії з ін- шими стильовими системами, скажімо, натуралізмом, неоро- мантизмом, символізмом. Основоположниками нового напря-

му називають у європейській літературі перш за все братів Є. та Ж. де Гонкурів, чия зріла творчість шістдесятих років засвідчила утвердження нової, "артистичної" манери письма. Пізніше вплив імпресіоністичної поетики відчутний у Г7 де Мопассана, Е.Дюжардена, Ж.-К.Гюїсманса, М.Пруста, а в поезії — у Ш.Бодлера, П.Верлена, А.Рембо. Проте коли у Франції провідне становище все ж зоставалось за імпресіонізмом живописним, то в Астрії, Німеччині, деяких скандинавських країнах найбільші досягнення імпресіонізму пов'язані саме з літературою. Його яскравими представниками були А. Пінні-

Перші серйозні спроби теоретичного осмислення імпре- нізму були пов'язані з досвідом французьких художниці імпресіоністів. Причому в пору цілковитого меприйняТ" н й осміювання нової школи дати теоретичне обгрунту-'піни пробували і самі митці, як О.Ренуар, П.Сезанн<sup>8</sup>, і

Ілмі нечисленні соратники, зокрема, Е.Золя." Хоча відмова іщ теоретизування, від проголошення декларацій і концепції була якраз однією з програмних засад імпресіонізму. На іччатку ХХ ст. з'являються і перші узагальнюючі роботи, її- книга німецького дослідника Р.Гаманіа "Імпресіонізм в ниті й мистецтві" (1907), двотомник В.Вайсбаха "Імпре-юіізм.

Проблема живопису в античний і новий період" 1910-11), дослідження О.Вашьцеля "Німецька поезія після мерті Гете" (1919), де імпресіонізму було приділено значну ісігу. Р.Гаманн вбачав у імпресіонізмі мистецтво занепад-инцьке, пов'язане з декадансом. В.Вайсбах більше зосереджувався не на конкретному періоді, а на іміресіоністич-юсті як стильовій характеристиці, що може стосуватися ііних явищ мистецтва впродовж усієї історії його■ розвит-■V. Частина роботи О.Вальцеля була видана 1922 р. у росій-і. кому перекладі в Петербурзі під назвою "Імпресіонізм і ■кспресіонізм в сучасній Німеччині". Автор зосереджений и основному на філософських засадах імпресіонізму. Він ірактує його як завершальний етап великої" післяроман-і ичної епохи, коли мистецтво "вбачало свою вищу цінність ■ V здатності точного відтворення дійсності"<sup>1</sup>. На відміну від .

<sup>1</sup> Див.: Вентури Л. Художники-импрессионисты и Дюран-Рюэль — В кн.: Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Докумен- т.п. -- Л., 1969. .... -С.61-62.:

<sup>1</sup> Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Герма- иш. - Цг., 1922. —С.7.



цього періоду все зростаючого наближення до дійсності етапами якого були реалізм, натуралізм, імпресіонізм, експресіонізм започатковує, за Вальцелем, нову епоху вже гі зображального, а виражального, вільного від зближення природою мистецтва, яке хоче відтворити не окремі роадріблені настрої, враження, а всезагальний духовний підйом, наближення людини до абсолютного, до ідеалу. Книг О.Вальцеля і цінна саме глибоким аналізом світоглядних основ імпресіонізму та експресіонізму, але питань імпресіоністичної поетики він торкається лише побіжно.

Історії становлення французького імпресіонізму присвячено кілька мистецтвознавчих досліджень, зокрема монографі Дж.Ревалда "Історія імпресіонізму" та Р.Рейтерсверда "Імпресіоністи перед публікою і критикою"<sup>3</sup>. В 1939 р. італійській мистецтвознавець Л.Вентурі видає зі своєю ґрунтовною передмовою архівні документи, пов'язані з французьким імпресіонізмом, зокрема спогади, листи О.Ренуара, К.Моне, К.Піссаро та інших членів групи".

Що стосується проблем літературного імпресіонізму, то вони активно обговорювалися у поточній критиці перше чверті ХХ ст., хоча, крім згаданих праць німецьких вчених глибоких теоретичних досліджень у цей час не з'явилося. У російському літературознавстві переважали вульгарно соціологічні трактування імпресіонізму як мистецтва занепадницького (роботи в.Фріче, І.Йоффе). Не бракувало подібного й в українських виданнях, але авторитетні вчені зокрема О.Білецький, М.Зеров<sup>4</sup>, були в 20-ті роки об'єктивнішими у своїх судженнях про це явище. Про імпресіоністичні ознаки стилю М.Коцюбинського, С.Васильченка пізніше Г.Михайличенка, Г.Косинки, М.Хвильового, М.Івченка, А.Головка, А.Любченка писали багато. Скажімо, такий знаний критик, як М.Сріблянський, вважав навіть, що імпресіонізм у мистецтві й індивідуалізм у житті є засобом]

<sup>3</sup> Див.: Ревалд Дж. История импрессионизма. — М.-Л., 1959. — Р. Рейтерсверд. Импрессионисты перед публикой и критикой. — М., 1974.

<sup>4</sup> Див.: Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документи: (Сборник). — Л., 1969.

<sup>5</sup> Див.: Білецький О. Літературні течії в Європі в першій чверті ХХ віку. - Червоний шлях. — 1925. — № 11—12; М.Зеров. Марко Черемшина й галицька проза. В кн.: М.Зеров. Твори: У 2 т. К., 1990. - С.401-435.

ішолення людства від усіх суспільних негараздів<sup>6</sup>. А в 20-і роки з легкої руки апологетів нового побутував навіть термін "червоний імпресіонізм". У 30—40-ві роки імпресіонізм у нас, із зрозумілих причин, трактувався як мистецтво буржуазне, занепадницьке щод. Не з'явилося жодних відкривавчих робіт і в західному літературознавстві, де інтерес до імпресіонізму дещо панував. У 1951 р. у Лондоні вийшла книга А.Хаузера "Соціологія мистецтва", де імпресіонізм розглядався як останній Ніпчний мистецький стиль, споріднений з реалізмом і натуралізмом. Пізніше публікується ряд робіт, спеціально призначених імпресіоністичній творчості окремих письменників, національній специфіці імпресіоністичного стилю в різних літературах. Це, зокрема, книга "Французькі романи миттєвості" Ж.Дюбуа (1963), "Літературний імпресіонізм, Джеймс і Чехова" Г.Стоуелла (1980) та ін.<sup>7</sup> У 70~80-ті роки активізується вивчення імпресіонізму в російському та українському літературознавстві. До 100-річчя першої виставки імпресіоністів вийшов збірник "Імпресіоністи. їх супісники, їх соратники" (М., 1976), де вміщено статті, призначені імпресіоністичному живопису, графіці, літературі, музиці. 1989 р. у Баку з'явився цікавий збірник "Чехов і імпресіонізм". Слід згадати також дослідження А.Чегодаєва "Імпресіоністи" (М., 1971) та спеціально присвячені літературному імпресіонізму книги Л.Андрєєва "Імпресіонізм" (М., 1980), Л.Усенко "Імпресіонізм в російській прозі початку ХХ віку" (Ростов-на-Дону, 1988).

Українські дослідники уже в 60-роки аналізують прояви імпресіоністичних тенденцій у творчості М.Коцюбинського, І.Головка, Г.Косинки, хоча здебільшого водночас наголошувалося, що ці тенденції розвивалися в руслі реалістичної поетики. До визначення імпресіонізму не лише як стильової течії (Чі цієї, але й як самостійної стильової течії, що ґрунтується на психічній світоглядній, філософській основі, приходить О.Черемшина у книзі "Михайло Коцюбинський — імпресіоніст" ("Сучасність", 1977). Як імпресіоністичну розглядає стильову

<sup>6</sup> Українська хата. — 1911. — № 2. — С. 16.

<sup>7</sup> Див.: Iyan Omitgen. Кайіегіне Мапкйеісі апсі Цегару Ітргевзіопівш. — Атланта, 1990.



систему А.Головка, Г.Сілака<sup>8</sup>. Вплив імпресіонізму на-тво]

ність ■ Коцюбинського визнає і Ю.Кузнецов в монографії «Поетика прози Михайла Коцюбинського» (К., 1989). У ряді інших стилевих течій і напрямів, що змінювали один одного в кінці XIX— на початку XX ст., розглядає імпресіонізм Д.Наливайко; і хоча його книга "Мистецтво: напрями, течії стилі" (К., 1985) носить переважно теоретичний характер творчість Коцюбинського, Стефаніка, Кобилянської, інших українських письменників аналізується тут у контексті розвитку імпресіонізму як напрямку світової літератури.

■ Імпресіонізм як мистецтво передачі безпосередніх вражень (знамените "бачити, відчувати, виражати" братів Гоцкурів) формувався на певній світоглядній основі. Орієнтація на закріплення першого, миттєвого враження, сприймання мала на увазі максимальне наближення до природи до "правди дійсності", побаченої неупередженим зором без якихось опосередкувань, продиктованих традицією, попереднім інтелектуальним досвідом тощо. Ще Е.Золя од ним із перших визнав, що спостереження імпресіоністів "і основі своїй цілком вірні: природі аж ніяк не властива її спрощена і чисто умовна впорядкованість, якою нагороджують її шкільні традиції", Імпресіонізм був мистецтвом: "і очевидною перевагою (принаймні на ранніх його етапах зображальності над виражальністю. "Не доводиться сумніватися в тому, що живопис французького імпресіонізму розквітнув на матеріалістичній- світоглядній основі. Власне в цьому відношенні вона була продовженням традиції сенсуалістичного матеріалізму, такої глибокої і міцної, у французькій художній культурі. Разом з тим французький імпресіонізм пережив і певний вплив позитивізму/ однак, на відміну від натуралізму, не став його адептом в сфері художньої творчості"<sup>10</sup>. "Слід ствердити,-- вважає О.Черненко, — що позитивістичний емпіризм був основною ба-

чно світогляду імпресіонізму"<sup>11</sup>. Генетичний зв'язок з реалістичним виразно простежується і в творчості таких видатних нічипателів французького імпресіонізму, як Е.Мане, О.Ренуар, К.Моне, Е.Дега, і в їхніх теоретичних висловлюваннях, Елементи реалістичної та імпресіоністичної поезики з різною інтенсивністю виявляються у різні періоди творчості Гонкурів, Мопассана, Чехова, Коцюбинського.

Шукаючи філософських витоків імпресіоністичного світогляду, дослідники, зокрема, писали про зв'язок його з філософським релятивізмом. Справді, імпресіоністичне сприймання було дуже близьким до тогочасних релятивістських концепцій і, зокрема, до вчення Ернста Маха, Ерман Бар навіть називав махізм "філософією імпресіонізму". Стверження "відносності людського знання, а відтак і істинності понять приводило до розуміння речі, всього матеріального світу навколо нас перш за все як комплексів відчуттів. Для махістів реальність — це сума елементів до- і відчуттів: кольорів, форм, запахів, звуків тощо. Ніякого буття, крім чуттєвого, крім того, що зводиться до чуттєвих елементів, махізм не визнавав. Попередній досвід, попередній досвід в цьому контексті знецінювалися. Пізнаваність речі, імовірна попереднім узагальненням, приводить тільки до нагромодження ілюзій. Істинне лише конкретне первинне враження, яке дається через органи чуття. Про зв'язок імпресіоністичного світогляду з релятивізмом писав свого часу О.Вальцель: "Для обох напрямів усталеним було лише враження, лише відображення так званих речей у наших відчуттях.; Релятивізм прагнув фіксувати по можливості істинніше це відображення і досліджувати його умови. Воно і є найдостовірніша основа висновків, що робиться з пізнавальною метою. Він не визнає істини, що виходить за межі цього відображення, в усякому разі, її обігрування вважає неможливим. Релятивізму достатньо зв'язків і відношень, існуючих між нашими чуттями. Якою мірою ці відчуття відтворюють чи приховують вище, незалежне від них істинне буття, не може бути доведено. Так вважає релятивістське вчення, на протиположності ідеалістичній

<sup>8</sup> Див.: Сілака Г.П. Особешність лірико-імпресіоністичної стилістики системи ранніх прозаїстів А.В.Головка в контексті розвитку української прози першої половини 20-к століття. Автореферат дис-и канд. філ. наук. -- К., 1990.

<sup>9</sup> Золя Е. Мой салон. — В кн.: Імпресіонізм. — Л., 1969. — С.111.

<sup>10</sup> Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, школы. — К., 1985, — С.469.

<sup>11</sup> Черненко О. Михайло Коцюбинський- імпресіоніст. Сучасність. — 1977. — С.24.

теорії знання, перш за все на протигагу Канту"<sup>12</sup>. Згіді теорії Маха, у чуттєвих вираженнях нам дається все знанні про навколишній світ. Натуралісти, не відходячи від матеріалістичної філософії, ще стверджували, що відтворюють, реальність як вона є, прагнучи достовірності через нагромадження найдрібніших деталей, доступних вивченню фіксації. Імпресіоністи ж, власне, не прагнули до зображення, відтворення предметів, реалій навколишнього світу). Вони перш за все намагалися викликати у глядача або читача ті ж самі враження, відчуття, що виникли у них при спостереженні з певної точки зору. І при цьому бузкові пляма неправильної форми ближча до реальності, ніж філії гранно виписані контури окремої квітки чи Пелюстки. Імпресіоністи відмовлялися абстрактному поняттю в істинності, вбачали в ньому лише засіб, прийом, за допомогою якого закріплюються, класифікуються враження. Вони не абстрагувалися від миттєвого враження, щоб передати узагальнені-типові обриси предмета чи явища, вони фіксували сприйняте в даний момент. Тому імпресіоністичний живопис часто був мистецтвом кольорових плям, розмитих контурів! мерехтіння, а не чітких ліній і тонів. А в літературі переважала увага до мінливих нюансів настрою, до невпинного перебігу! почуттів, вражень як потоку свідомості.

Важливим моментом було те, що імпресіонізм відмовлявся від типізації, від узагальнення найпоширеніших, найхарактерніших рис як навколишньої дійсності, так і духовного світу героя. Навпаки, наголошувалося саме випадкове, позірно другорядне, навіть маргінальне. Герой тут часто налічений винятковою витонченістю сприймання. Оскільки кожна мить у вічно змінному потоці життя неповторна, наділена своїм значенням і своєю красою і оскільки завданням мистецтва є саме фіксація реально існуючих моментів, а не конструювання якихось моделей, то в імпресіонізмі майже втрачає смисл поняття ідеалізації. Якщо ідеал не може явитись у конкретній реальності, то пошук його перестає цікавити митця. Зникає однозначне романтичне протистояння, високого й низького, н'єдо-Я сязно-црекарасного й заземлено-потворного. ■ Імпресіонізм

іти. *"Вадцель О. Импрессионизм и экзистенциализм в современной Германии."* ■

пініту!! створити враження "ненарочитості" зображуваного, ииію відсутності попереднього відбору життєвого матеріалу іочл такого відбору звичайно ж не могло не бути.) Зростання її и до якнайскрупульознішої передачі психології йшло па-ИІЄИ.НО із захопленням вільною, розкутою формою. "Імпрезі іісти відмовляються від чітко детермінованих і сконструйованих художніх структур, в яких усе строго підпорядковане мному задуму і життєвий матеріал піддається ґрунтовній ••побудові чи переплавці. Вони віддають перевагу вільному ' , нижньому моделюванню життя, при якому зберігається вра-• -•ніія спонтанності, "незробленості" зображення".

Філігранна обробленість, строге слідування жанровим, цільовим чи іншим формальним канонам вважалося ознаками старої реалістичної школи. Класицистична ясність видава кім анахронізмом, ознакою раціоналістично-умоглядного ми-пцтва, нездатного вловити багатозначну мінливість психіки. ' Іодарма ж пізніше реакцією на імпресіоністичну розірва-пц- .ТЬ, неорганізованість форми був неокласицизм -- надзви-і іііно представницька течія, зокрема, і в українській літера-і урі 20-х років, — який здекларував вимоги класичної ясності

■ і строкої простоти, що досягаються майстерним володінням іи'миицями мистецького ремесла, строгим відбором художніх чіоПіь заради формальної досконалості.)Вимога нового стилю "уші афористично сформульовані П.Верленом у його- "Мис- ' н цтні поезії", яке стало своєрідним маніфестом імпресіонізму:

Люби відтінок і півтон, Не барву  
— барви нам ворожі: Відтінок  
лиш єднати може. Сурму і  
флейту, мрію й сон.

Верлен вимагає шукати "найперше — музики у слові", рані гь не клопотатися "добором слів", виражати настрої неповиірїіої миті всупереч раціоналістичній точності. Сприймання

віту не як статичної даності, а як вічного руху і мінливості приводить до утвердження нової системи просторовочасових мтрдинаг художнього твору. Час ущільнюється і водночас подрібнюється, предметом мистецької зацікавленості стає не

*"Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. — С.177.*

послідовна зміна подій і явищ, не цілісний логічно впорядкований історичний відрізок або період життя героя, а уривчасті фрагменти їх, відбиті в свідомості персонажа. Рух художньо-поетичного часу в реалістичному романі здебільшого підпорядковувався все повнішому розкриттю цілісного характеру, який зазнав відчутних змін, але в основі своєї все ж зостається раз назавжди визначеним. В імпресіоністичній прозі характер втрачає статичність, а іноді й виразні конституюючі ознаки своєї цілісності. Це перегукується з твердженнями впливової на рубежі віків філософії емпіріокритицизму, зокрема з вченням Е.Маха про мінливість, непостійність внутрішньої сутності людини, а в кінцевому підсумку і світу як "комплексу відчуттів". У різні моменти настрою, під впливом тих чи інших вражень герой незрідка стає цілком іншою людиною. Увагу імпресіоністів привертають саме ті моменти, які розкривають > героєві риси, несподівані для нього самого, неспіввідносні з його буденною поведінкою. Герой тут здебільшого майже бездіяльний, він цікавий не своєю спрямованою на перетворення зовнішнього світу чи життєвих обставин активністю, а якраз "пасивною" здатністю сприймати, резонувати на будь-які зовнішні збудники, бути носієм, навіть колекціонером вражень. Власне перестаючи бути суб'єктом дії, він показаний швидше об'єктом різноманітних зовнішніх впливів. Поведінка персонажів дуже рідко обумовлюється їхнім минулим, історією їх становлення, формування характеру, зовнішніх впливів. Все не зостається за рамками твору.

Одна з важливих проблем при обговоренні специфіки імпресіоністичного стилю — співвідношення об'єктивного і суб'єктивного начала. Настанова на передачу чуттєвих вражень означала, що в імпресіонізмі велику роль відіграє суб'єктивне начало. Попри заперечення самих імпресіоністів, що вони лише "закріплюють спостереження" (Коцюбинський), зовсім не штерпетуючи побаченого, це, зрозуміло, було лише теоретичним постулатом. Адже враження залежало не лише від об'єкта, а й від витонченості сприймання художника. Звідси відзначається багатьма дослідниками двоїстість імпресіонізму. "Імпресіонізм є двоєдністю, — писав Л.АнДреєв, — і єдністю зовнішнього і внутрішнього, об'єктивного і суб'єктивного. У цій двоєдності суб'єктивне займає позиції переважача-ючі — звідси і сам принцип "враження." А це враження за-

їм направлене, завжди походить від, чогось ззовні. Точного і унітарного складових частин двоєдності немає, але їхня специфічна рівновага- умова імпресіонізму"<sup>14</sup>. Д.Наливайко і чітко вказує, що твердження про перевагу суб'єктивного правильного і коріш лише теоретично, "...реальність же імпресіонізму, історія говорять про інше. А саме про те, що в своєму розвитку і розвитку імпресіонізм рішучу перевагу віддавав суб'єктивному і лише на пізніх етапах виявляється в ньому історично об'єктивного"<sup>35</sup>.

Питання чи менша роль суб'єктивного начала залежить і від того, про який вид мистецтва йдеться (в літературному імпресіонізмі роль суб'єктивного начала звичайно ж більша, ніж у живописі), і від національної специфіки. Так, в українській імпресіоністичній прозі ліричне, суб'єктивне начало було дуже виражене і у М.Коцюбинського, О.Кобшмнської, і пізніше, у І.Косинки, А.Головка. Це пояснюється, очевидно, сильними національними традиціями, зокрема й освяченою романтизмом пагою до фольклорної образності. Крім того, посилення імпресіонізму у пізньому імпресіонізмі, певне зближення його з живописом на початку ХХ ст.) з неоромантизмом і символізмом і почалося і в інших національних літературах. О.Вальцель і чітко вказує на закономірність появи символістських тенденцій в імпресіонізмі (він, щоправда, перебільшував у твердженні про "імпресіоністичний суб'єктивізм" імпресіонізму): "Саме в цей час і в мистецтві приходять до висновку, що істина є щось істинне, що кожна людина бачить світ по-своєму. Віднині було тільки розкривати в художній творчості те, як баніт окремий художник[...] Від зовнішнього світу цей рух - поширився вглибину до душевного світу. Почали досліджувати

питання внутрішнього одкровення власної душі. "Я" мусило вслухатися в свій голоси свого внутрішнього світу. На найвищому ступені розвитку реалізму відкрився несподівано шлях в роман-тизм".

Імпресіонізм загалом легко інтегрувався з іншими стиля-

■ ч, Елементи імпресіоністичної техніки наявні у багатьох ісьменників, творчість яких за основним своїм звучанням

" АнОреев Л.Г. Импрессионизм. ■- С.5. .

" Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. — С.170.

" Ніпльцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германці 0.48. .'"..'

неоромантична, символістська чи натуралістична. Більша | менша увага до зображальності або виражальності імпресіоністичного стилю і визначала наближення до реалізму; натомість реалізму чи неоромантизму. Що ж до окремих технічних елементів, засобів психологічного аналізу, відкритих саме імпресіоністами, то вони були одразу засвоєні представниками багатьох, зокрема й модерністських течій.

Імпресіоністичний погляд на світ подрібнював, атомізував дійсність, найменше часткове враження набувало самодостатньої цінності. Увагу до точної фіксації зовнішніх реалій імпресіонізм переніс і на дослідження психічних процесів, збагативши прийоми й засоби психологічного аналізу. Зростає увага до фіксації нюансів настрою, психічних реакцій героя "Для давньої літератури характерне те, — узагальнювали Гонкур, — що вона була літературою далекого зору, тобто зображенням цілого. Особливість сучасної літератури і її прогрес — в тому, що вона література близького зору, тобто зображення частковостей"<sup>17</sup>. Не випадково новела, в основі якої здебільшого один, драматичний, переломний момент духовної еволюції героя, стає найрозвиненішим жанром імпресіоністичної прози. Руйнується класична форма старого реалістичного роману з розлогим, цілісним сюжетом. Натомість і в романі посилюється ліричне, суб'єктивне начало, фрагментарність оповіді. Відхід від детермінізму, інтуїтивістська філософія початку століття зумовили увагу до підсвідомості, до глибинних шарів людської психіки, які досі лишалися поза увагою мистецтва "Вчення Фрейда, Бергсона та інших сприяють у цей час глибшому проникненню художників у сферу свідомості і підсвідомості людини, а з іншого боку, безсумнівно роздрібнюють і закривають від них те цілісне і логічно ясне уявлення про реальний світ, яким відзначалися твори великих реалістів XIX століття"<sup>18</sup>.

Сюжет як ланцюг зовнішніх подій втрачає своє колишнє значення. Об'єднуючим началом часто стає настроєвість. Єдність настрою твору досягається через використання наскріз-

<sup>17</sup> З. де Гонкур. Дневник. Записки о литературной жизни. Избр. страшиш: В 2 т. - М., 1964. Т. I. - С. 421.

<sup>18</sup> Евина Е. Проблема литературного импрессионизма и различные тенденции его развития во французской прозе конца XIX и начала XX века. — В кн.: Импрессионизм, их современники, их соратники. — С. 276.

інок живописних деталей, лейтмотивів, уважне відтворення іншаслів того чи іншого переживання, відтінків і півтонів. Імпресіоністична новела часто будується як розповідь (чи оповідь) — оповідача, що також надає їй емоційної цілісності і зростає роль асоціативності. Саме імпресіоністична проза XIX століття (зокрема й українська) часто демонструвала її нечіткість, багатозначність, розколотість свідомості індивідуума, складну взаємодію елементів свідомого й підсвідомого, імітативно збагачуються засоби психологічного аналізу. Зокрема, імітативно збагачуються форми внутрішнього монолога, спроби імітації потоку свідомості героя. Важливою рисою імпресіоністичного психологізму було намагання відтворити взаємозв'язок різних сфер людського сприймання, передати одночасно зорові, слухові, дотикові враження як взаємозалежні.

Змінюється характер пейзажу. Це вже не спеціально виокремлена зацікавленим спостерігачем, обрамлена часточкою природи, описана в багатьох подробицях, а частіше — засіб психологічної характеристики. У пейзажі підкреслюється його повсякчасна мінливість, непостійність, причому ці зміни можуть бути спричинені як різним освітленням, сонячними ефектами, порою дощу, так і настроєм спостерігача. Пейзаж легко жертвує широтою, всеохопністю опису, виокремлюючи промовисту деталь, суголосну чи контрастную з загальним станом героя.

Нове бачення вимагало й нових мовних засобів. Ознаки цього стилю критика відзначала уже в зрілій творчості Гон-

курів. (Самі вони називали цю манеру "артистичним письмом".) На рівні мовному основними ознаками імпресіоністичного стилю стала неврівноваженість, уривчастість синтаксису, ослаблення логічних зв'язків у ньому і натомість посилення імітаційності. Поширюються інверсії, безособові конструкції.



"нову функцію" слова у художньому творі, написаному і впливом імпресіонізму: "Слово це з надзвичайною ємкіс поєднує в собі не тільки, означення предмет

але і виклик аме ним відчутт.я. Звідси ж — від, р номайтності й множинності відчуттів автора чи його гер витікає і багатозначність деталей, висвітлених<sup>1</sup> сом новим, незвичним світлом моменту чи суб'єктивно сприймання"<sup>30</sup>, Л.Андреев вбачав своєрідність імпресіоніст ного стилю в заміні об'єктивно-логічного синтаксису суб'є тивно-емоційним через прагнення до передачі враження *щ* об'єкта, переміщенні 'суб'єкта дії на другий план, а відті майже цілковитому "зникненні" дієслів, перенасиченості ліці мета ми, різними способами передачі невизначеності, нето< ності"<sup>21</sup>.

Таким чином, імпресіоністичну новелу чи повість слід ро: глядати як цілісну художню структуру, на всіх рівнях які простежується підпорядкованість єдиному художньому надзаї данню. Орієнтуючись на'відтворення неопосередкованих пе| винних вражень, імпресіонізм приніс нове трактування герої значно збагатив арсенал прийомів і засобів психологічної анализу. Кардинально змінюються стосунки між автором і ге! роєм, всевідаючий. творець-деміург втрачає свою колишні владу. А відтак вся оповідна структура набуває відмінних ри порівняно з реалістичною прозою. Змінюється просторово-ча сова організація твору, оновлюються сюжетно-компоіщційь принципи. Врешті, інакшою стає сама роль художнього слова'

## II, СПІВВІДНОШЕННЯ ПОЗИЦІЙ АВТОРА і 11 .ГОЯ ЯК НОСІЇВ ОЦІНКИ

I Позичії автора  
і героїв в імпресіоністичній прозі

М. Коцюбинського

Простеження співвідношення ціннісних позицій автора і пер- іищржів, різних точок зору, з яких зображуються події, дозво-у ій\*<sup>1</sup> розкрити і композиційну своєрідність прози М.Коцюбин-> (.кого, і особливості психологічного аналізу, оповідної струк- і урн тощо. Важливою настановою імпресіоністів було переко-

■ ППППН у вічній змінливості, текучості, неоднозначності як на- «ниішншньої дійсності, так і внутрішнього світу людини.

Н імпресіонізмі, власне, принципово неможливий автор, (мій володіє остаточною, абсолютною істиною. Авторський игі'рес спрямований не на типове, узагальнене, а на фіксацію чч>ніосередньо сприйнятого, мінливого, одиничного. У сприй-

ПНН і і кожного з героїв оточуючий його світ постає інакшим, ■ і оцінки цього світу — незрідка полярно відмінними. Коцю- бинський, як і інші пиеьменники-імпресіоністи, охоче звер- ни ться до розповіді від першої особи, яка робить враження 'необробленості" почерпнутого з життя, цілковитого автор-

ького невтручання в зображуване. Навіть у творах, написаних >>>' об'єктивній манері, події здебільшого подаються з точки тру когось з Героїв (як, скажімо, у "Ра(а тог§апа"). Іноді ця

/ЦПН.І точка зору проведена через весь твір, частіше окремі

■ пічоди його подано з позиції різних персонажів. Якраз на ньому зіткненні відмінних, полярних точок зору, оцінок';

<sup>8</sup>Евнина К. Проблема литературного импрессионизма и различий тенден-  
ции его развития во французской прозе кризиса XIX и начала XX века. ... В кн.:  
Импрессионисты, их современники, их соратники. — С.260.

<sup>9</sup>Днев.: Л.Г.Андреев. Импрессионизм. — С.75-76,

**32'..-..'**

персонажа. Так, у "Цвітові яблуні" свідомість героя подвоєється, в кризовій ситуації відбуваються боротьба двох "я" | одне з них в якісь моменти виступає суворим моральним *сц* дею стосовно другого. Я — оповідач переживає Трагедію смеї ті єдиної дитини. Страждання агонізуючої доньки приковує! всю його увагу, всі, сфокусованні на одному, почуванні "Горе забрало мене цілком, полонило". Проте автор нам! гається в максимальній повноті відтворити потік свідомос, героя, вирізняючи, зокрема, два внутрішні голоси. Це голе страждаючого батька і стенографічно-безпристрасний голе спостерігача, митця, який фіксує, колекціонує враження дл майбутніх творів. Ці безпосередні враження від дійсност якою Вона є, ніяк не скореговані жодними етичними, суспіль ними табу. (Недарма "Цвіт яблуні", як і "Лялечка" та "Не відомий", має авторське жанрове визначення етюд, тобто тві з натури, писаний здебільшого з метою вивчення її. Завданн митця тут — якнайточніше зафіксувати вибраний ним моменте рахуючись з якимись сторонніми роздумами чи заборона ми.)

"Цвіт яблуні" викликає асоціації з романом Е.Золя "Творчість\*", зі сценою смерті маленького сина героя. Клод — ху| дожник-імпресіоніст. Це неодноразово підкреслено в романі Біля синового смертного одра він відчуває непереборне баї жання малювати цей незвичайний сюжет попри все. Психологічна логічна подібність зі станом героя "Цвіту яблуні" безсумнівна! О.Чернегтсо вважає, що в "Цвітові яблуні" розкрито самі сутність психології творчості імпресіоністів: "Новий імпресіоністичний світогляд домагається глянути на дійсність "іншим оком", себто звільнити себе від усяких морально-етичних естетичних зобов'язань, від усіх упереджень, що постають через прийняті задалегідь концепції, теорії чи ідеології. Тільк\* особистість, звільнена від усього того баласту, що немов вуа; лем заслонює правдивий образ світу, речей\* явищ і людини зможе без ніякої домішки суб'єктивних почуттів, поглядаш чи настанов доглянути їх дійсну суть"<sup>1</sup>.

Спершу поява стороннього спостерігача у його свідомості лише дивує героя етюда Коцюбинського: "Мені дивно, що я усе помічаю, хоч горе забрало мене цілком, полонило. Я

<sup>1</sup> Черненко О. Михайло Коцюбинський - імпресіоніст. — С.60.

їїП'ять, проходячи повз стіл; поправив фотографію. О! Тепер иметрично". Ця самоіронія стосується позиції того "друго- ..", невтомного спостерігача і естета. Часом те друге "я" іншим витісняє почуття страждаючого батька. Все, що з погіищу митця є нормальним і неодмінним, в оцінці батька поі.н потворним, аморальним. Ось дзвін калатала в нічній тиші ник никає думку про можливий епізод майбутнього твору: Чому б мені не взяти такої ночі до того епізоду розпочатого мною роману, де Христина^ покинувши свого чоловіка, огшииП'ять» раптом із великого міста у глухому містечку. їй не

>питься [..]. Тільки запахи душать груди та тріпонеться оддаль міухе калатало, немов перебої серця незримого велетня. Яке >>• коне для Христини, невидане... Вона відчуває...". Вводиться Протилежна точка зору, з позиції батька, і оцінює цю враз псирііану на півслові Думку як блюзнірство й зраду: "Я стрепе- • пупсі.. Боже, Що зо мною? Чи я забув, що у мене вмирає димиш?"

Герой пробує аналізувати різні прояви свідомості й підсвідомості, різні голоси, що звучать йому, всю повноту вра\*і'иць, що сприймаються дарованими нам природою чуттями: "Я думаю про щось чуже, стороннє, неважливе, а проте тямши), що я не забув свого горя. Якісь голоси говорять у мені".

При зустрічі з дружиною з'являється і третя точка зору, з нкої оцінюється навколишнє, точка зору вже не батька, не митця, а чоловіка, коханця: "Я бачу її миле заплакане обличчя, її голу шию і злегка розхристані груди, звідки йде запашне ішло молодого тіла, і в той момент, коли вона лежить у мене на грудях і тихо ридає, я обіймаю її не тільки як друга, а як привабливу жінку, і наче крізь сон тямлю, що в голові моїй лишається невисловлена думка: "Не плач. Не все пропало. Ще у нас будуть ..." (Зауважу принагідно, що тут змінюється і фразеологія, лексика, емоційний лад мови порівняно з внутрішніми монологами батька.) Ця думка знов таки одразу ж оцінюється з точки зору батька вмираючої дитини як крамольна і страшна: "А, підлість!.. Як може родитись така потіха

пiл свист здушеного смертю горла?". Ця наскрiзна деталь, нестерпний свист передсмертного дихання, 'кiлька разiв повертає увагу до реальностi, активiзує свiдомiсть спiвчуваючого бiтька i вiдтiсняє роздуми з позицiї митця, чоловiка тощо. Коцюбинський пробує розкрити шребiї<sup>1</sup> .почуттiв героя через

**£#**

**- iз**

діалог, подавши їх як голоси двох, майже що чужих, не згодних між собою людей: "Се підло, се безглуздо".. — кричить мені щось, і зуби скриплять, од скритого в серці болю. Сті чортів! Се насильство!" — бунтує моя істота. "Се закон природи," — говорить щось іззаду виразно, але я не слухаю і бігаю по хаті". Врешті біля ліжка вмираючої точка зору спостерігача-митця в жорстокому протиборстві майже витісняє ставлення батька до побаченого. Не витримуючи боротьби соромлячись цієї невчасної перемога творчих інтересів на усім іншим, герой тікає з дому. "Я бачу скляний уже погляди напівзакритих очей, а мої очі, мій мозок жадібно ловлять усі деталі страшного моменту ... і все записують... [...] Щоб не забути ... щоб нічого не забути ... ні тих ребер, що з останніми диханнями то підіймають, то опускають рядно ... ні тих, мертвих уже, золотих кучерів, розсипаних по подушці, ані теплоп запахи холодючого тіла, що виповняє хату ... Все воно здається мені ... колись ... як матеріал ... Я се чую, я розумію хтось мені говорить про се, хтось другий, що сидить у мені... Усвідомлення цього "ранить батьківське серце".

І лише краса квітучого саду викликає почуття печального примирення з тим, що сталося, "сльози полегкості", вмиротворений сум за колишнім щастям. Закінчується етюд діалогом двох "я", двох шарів свідомості. Перемагає поклик творчості, бо це поклик самого життя. І батько мусить змиритися з перемогою могутнього суперника — митця. Йому застається лише просити прощення у втраченої дочки: "Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?" Бо пам'ять, "той нерозлучний секретар мій, вже записує і сю безвладність тіла серед цвіту яблуні, і гру світла на посинілих лицах, і мій дивний настрій... Я знаю, нащо ти записуєш усе те, моя мучителько! Воно здається тобі ... колись, ... як матеріал...".

*I* Відрізнення суперечливих, полярних оцінок кожного одиничного, конкретного враження дає змогу повніше розкрити всю складність, неоднозначність потоку свідомості, перебігу і психічних процесів. Причому ці процеси, як у свідомості, так і в підсвідомості, не завжди піддаються контролю і самої людини, її волі. (При порівнянні "Цвіту яблуні" та "Дебюту" легко зауважити різницю в становищі персонажів.! Коли в першому творі герой цілком всупереч власній волі му-

ширяться з торжеством письменницьких переживань

- и Гійтківськими, то в свідомості Віктора навіть у найнапруженіші моменти його стосунків з коханою, навіть у грі зі смертю, йому застається куточок, не з чужої волі відданий спокій, який знає, що вся ця трагедія і копана перш за все на глядачів.)

і осій кожної з основних виявлених у творі точок зору ви-► у Коцюбинського як окрема індивідуальність, окреме Кожен з них є й носієм своєї "правди", своїх переконань: Іпці цими "правдами" немає й не може бути підсумовуючої пінки псевідаючого автора, деміурга, здатного примирити всі ії'рчності, розв'язати вузли і відділити праведних та неправедних. Ці завдання є вже моментами позамистецькими. Бо "•\*ги має свою правду, залежно від того, як сприймає світ. Митець імпресіоніст бачить своє завдання лише у фіксації о, що відчуває, вірячи, що істинність кожного, хай най- . < і ого, зафіксованого ним явища дає змогу наблизитись і • іслу всієї світобудови, часточка якої опинилася в його і'юру.

очдпоена особистість оповідача "Дебюту" також иадзвичайна і цікава саме в плані неспівпадання, полярності оцінок, і нотованих ним як щодо власного душевного стану, так і >ію навколишніх подій. В "Дебюті" Коцюбинський на- гься проаналізувати винятково складний психічний стан , випадок глибинного душевного роздвоєння, так що ;.и з точки зору одного й того ж персонажа весь час взає-ключні, суперечливі. А відтак іноді з'являється враження Фності зображуваного. І читач, звиклий до школярського розмежування добра і зла, позитивних і негативних

- иіажів. не зможе тут дошукатися моральних уроків, авто- ■ч'о схвалення чи осуду. Тут немає навіть спроби розста- і крапки над "і". Весь твір — це уривчасті враження і роз-і хворобливо збудженого юнака-оповідача. Але різні тощо озиваються в його душі, складають надзвичайно ■ий полілог. Оповідач навіть часом губить сам себе в ■V многоголо,ссі, не може відрізнити себе справжнього від поруч нав'язаної ролі, маски, яка іноді намертво приро- і,к до обличчя.

Дев'ятнадцятирічного Віктора, що потрапляє в ролі вчи-*\$M*  
до заможної шляхетської родини, мучить прихований

**37**

комплекс неповноцінності. (Вже зі вступного абзацу твЛ, ми дізнаємось, що думка, яка невідступно переслідував "пана навчителя", була про потерті лікті; як], здавало», от-от розлізуться.) Вікторові почуття до господарєвої дочж Анелі, значно старшої за нього, негарної, вугластої, з догим носом і пісним, "костьольним" виразом обличчя, з роджуються з гострої образи за її неухагу і з майже ц спортивного прагнення викликати до себе інтерес, прі хильність з боку байдужої жінки. Довгими вечорами "я др туюсь. Чого вона мене ігнорує, наче мене нема у хаті? Е вона собі думає? Я починаю чути зненависть до неї, до ті вічно спущених очей, до німих губ, до дерев'яних спиц які займають цілу її увагу".

Так починається гра, в якій герой втрачає себе самого, читає, ні навіть він сам не може визначити, які ж із його прі знань правдиві, в любові чи у ненависті. Слідом за фразє про наростаючу нестерпну відразу іде самовпевнена думка п те, що клубок для в'язання, який він тримає для Анелі, пер дає коханий тепло його рук. Вивівши свою жертву з рівноваг Віктор почуває тріумф переможця, але це була піррова пер мога. Роль, яку він узяв на себе, стає часом його єством, рє: двоює, роз'їдає душу. Двоє внутрішніх "я" постійно спереч; ються, аналізують одне одного. Ставлення кожного з них д навколишнього — протилежне. Коли один голос нашіптує пр палку любов до дівчини, то другий — про не менш пристрає ну зненависть. І Віктор іноді сам не знає, якому голосу віри ти. "Мої відносини до панни Анелі тривожать мене. Уже в< помічають, що за обідом я не спускаю з неї очей. Я знаю, щ в моїх очах закоханий вираз, я хочу, щоб той вираз розуміл панна Анелю, а тим часом я її ненавиджу. Мені протівни той пісний вид, і довгий ніс, і вся її пласка фігура з гострим дужками пліч. А нарешті той клерикальний дух. І разом з тії я буваю щасливий, коли вона звертає на мене увагу [...] а ві, того, чи надіне вона на вуха хустинку, залежить доля цілоп мого життя". Маска зажила самостійним існуванням. Де душі, два внутрішні голоси весь час борються один з одним, Віктор не може пристати ні до якої точки зору. Він то бачит в Анелі кохану, жадану жінку, то об'єкт ненависті й глуму.

Але все ж підспудно існує й третя точка зору, безпристрасі : ' ного стороннього спостерігача. Бо ж Віктор здатен іноді пог|

«нуги на себе збоку, вслухатися в суперечку внутрішніх го~ • їм і дати їм оцінку. По-перше, це все ж таки, хай і всепог- \*Миючи, але гра, і він контролює зовнішні прояви своїх попіл Вже всі домочадці здогадуються про його спопеляючу і, але ж ніколи не прориваються назовні напливи нена-и знехаги до цієї утлої фігури, коли "я смакував її хиби, ні тіла, маленьку думку, безсилий розум". Один Віктор руки, годинами чекає зручного моменту, щоб зазирнути • її очі; "зробить їй дрібну послугу". Навіть на обридливу < імоиу : і гостями пана Адама йшов лише в надії, "що панна ірпн часом заскочить до зали". А другий (і хто з них лице, а и маска, зрозуміти вже неможливо) оцінює все протилежно. ні иПіИмів "почув одразу на кінчиках пальців її ребро. Фу, як < чіпннїю"); цілюючи, "я чую протівний запах кислого молока і руки панни Анелі і брязк ключів при її боці". У його зму-н, п темних колах, очах сяє закоханий вираз. А між тим мисне не спав по ночах, щипав собі руки, коли морив сон, і бігав по хаті. Вранці на панну Анелю дивились пі очі, змарніле обличчя". По-друге, той третій, бай-і| спостерігач, який усвідомлює, що й любов, і ненависть ули лише грою, часом пробує проаналізувати ситуацію й шити це невміле, дебютантське лицедійство (між іншим, рших начерках оповідання і звалось "Дебютант"). "Яка пхає мене в безодню і каже: грай ролю — іменно, т, я розумію, що се лиш гра! — і дає мені певність, що ■окину гри [...]', Що так само, як досі, я буду втискати в ' чужої людини свою істоту, накидати свої бажання, .гги своє "я". З повним завзяттям, всякими способами! цієї піді! Я не раз думав над сим. Хіба своє "я" ми не сієм так ■ -Ю уперто, як смітниковий бур'ян насіння?" Таким чином, ■ пі і презішими, позбавленими ілюзій видаються оцінки цього його "я", я — спостерігача й аналітика, який завжди, в ■моційніші моменти, все ж залишає за собою часточку црового єства, маленький плацдарм у свідомості, звідки з > ■піл.льською зосередженістю спостерігає за не надто майстерниці грою. До речі, майже тими ж словами пояснив сутність мпшсдінки героя "Дебюту" сам Михайло Коцюбинський у •миті до Є.Чйкаленка: "Тема цікава. Це перший виступ на кнггевій сцені, перша гра і разом з тим свідомість гри і якась і иии, що штовхає людину по похилості вниз, ідо.не;дає поки-

нуть роллю, спинити гру, що каже розсівать наше я з повЦ  
завзяттям і всякими способами, як смітникові бур'яни сі  
насіння"<sup>1</sup>.

Надумане Вікторове кохання було лише спробою юши  
кого самоствердження. Але він не зміг віддатися цьому пори  
повністю, пожертвував лише часточкою душі. Відтворюю!  
моменти роздвоєння, зудару двох точок зору, Коцюбинські  
вдається до засобу діалогізованого монолога, одного з на]  
майстерніше розроблених у його психологічній прозі. Анаї  
зуючи специфіку діалогізованих монологів у прозі Коцюби  
ського, В.Фашенко. писав, що вони застосовуються найча  
тідіє для характеристики тих героїв, в кожного з яких "є і  
іскра совісті". "Ось чому в їхніх душах іде боротьба — то н  
мічна, то напружена... І, ясна річ, найдоцільнішою з естети  
ного погляду формою для відтворення цієї боротьби і буї  
саме діалогізовані" монологи, навіть з уособленням окремі  
внутрішніх голосів"<sup>3</sup>.

Гра дійшла апогею. Вікторові оцінки своїх почуттів у}  
одверто антагоністичні: "Анелюка, Анелюка, Анелюка... Мила  
ненависна. Замилував би і розтоптав ногами-. Мрія й упир  
(Ніде не висловлена прямо, авторська оцінка зображуваної  
все ж виявляється у ледь вловимих нотках іронії", що наклад\*  
юється на цей перебільшено-романтичний пафос невмілого *m*  
бютанта). Одвертайдіалог двох "я" розкриває Вікторові очі *i*  
реальне становище. Він бачить, що палке любовне освідчеин  
панна Анеля сприймає всерйоз, Особливістю цього діалопзс  
ваного монолога, причому, монолога з ремарками, є те, щ  
репліки закоханого звучать уголос, а репліки-тверезого спс  
стерігача, який завжди гніздиться у Вікторівій душі, — німі:

"Нащо говориш неправду? Ти її зовсім не любиш. Т:  
зовсім байдужий до неї".

— Панно Апелю, моя дорога ви, моя кохана... Я зму  
чивсь... у мене душа зболіла ... Я не можу жити без вас... А до  
себе знов кажу:

. "Ти граєш? Граю чи гра мене пхає — хіба я знаю?... І ні  
можу .спинитись,.."

<sup>1</sup> Коцюбинський М. Твори; у 2 т. - К., 1988. - Т. 2" - С.421. ' Фащенко  
В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури. —  
К., 1981. — С. 145.



їїїїєкраїїше виявилась ця душевна розполовиненість у і  
 ІМНІХ епізодах - "Дебюту", де заради успіху герої пробує  
 мІп вже й з тим, з чим грати небезпечно, — з самою  
 іїїїі. Хоча й тут він зостається трохи комедіантом, не до ні  
 щирим навіть із самим собою. Останнім засобом завою-і  
 прихильність байдужої, холодної жінки (що б він робив з  
 прихильністю, якби домігся її?) юнак вважає самогубство.  
 ичсіі іронією й описи вибору якнайпривабливішого спо-  
 пшкшчити з собою — самотні роздуми про морфій і заїрі  
 заїдалися вкраденою з шафи халвою і жменями волоські,  
 шріхіп. (До речі, в цих описах можна вловити полемічне  
 ірїмушшнїя імпресіонізму проти псевдоромантичних аксесу-  
 ріи, поетизації шалених пристрастей і жертв.)

\*4-Пб,9

"ик, смерть "як остання ставка у грі" невмілого дебю-Іючка  
 зору третього, тверезого й безстороннього, байдо любові й  
 ненависті, знову зосталася поза увагою, пі, не може  
 спинитися: "Вже з самого ранку я прокли-і, лютою і німим  
 криком кричу до себе: "Ти! Чи ти скін-"і нарешті  
 .нешасний комедіанте! Коли перестанеш бре-'і Оодай собі  
 самому? Скинь з себе тенета, в яких загагу-І», Хоч раз будь  
 щирий. Скажи собі і другим правду. Ну, їм, Вікторе, чуєш.  
 Сміливий будь. Не бійся. Інакше згині, Побачиш".  
 Піїйбездарніше зіграв дебютант свою останню сцену--  
 Пшиїення життя з нещасного кохання. Спершу записка са-

■ іугщи, яку довелося переписувати, бо вийшла надто калі-  
 V іфічною. Далі — принизлива, як батіг, думка про те, що  
 (■ К і і ж якось попередити, де його шукати, і велемовне пос  
 ій пін "по дорозі у вічність" на шматку старої газета. А потім

»<\* роздратування від того, що оточуючі не спішать йому піні  
 рувати у задуманій трагікомедії. Віктор стоїть з ременем-за-  
 піпргом у кишені і щохвилини дивиться на годинник, чекані  
 рятівників. Але ніхто не квапиться. Від думки, що гра мо-<'-'  
 закінчиться реальним кроком у смерть, дебютант враз  
 мподіє": "Просовую голову в зашморг і сам не тямлю, се

■ примкне чи тільки гра". Це таки гра, але непосильна  
 для об-

■ і н'пого талантом і вмінням.

Лише в заключному епізоді спостерігаємо, нарешті, Вікто-  
 г'-і справжнім. Скинуто маски безнадійного кохання і погордам  
 ної ненависті, Бачимо сп'янілого від почуття волі, від пов-

ноти півзабутих життєвих радощів молодика, який задні ляється на першу ж стрічну блондинку, наспівує бравурні мі лодії, не може стримати себе і "де треба переступити -тя стрибаю, голосніше сказати — я вже кричу". А предмет недаї нього надуманого кохання йому навіть важко відновити пам'яті, видобуть із туману забуття. Особистість знову стал цільною, точка зору на світ — 'єдиною, нероздрібленою.

В "Цвітові яблуні", "Дебюті" (порад з ними можна назват "В дорозі", "Невідомого") найпомітніше авторське прагненн з максимальною повнотою передати всю багатоманітність вра жень, відчуттів, образів, зовнішніх сигналів і асоціацій, як співіснують, переплітаються в свідомості героя. (А в кожній з цих творів герой перебуває в ситуації по-своєму винятковій! в стані крайньої напруги чи душевного роздвоєння.) } "Невідомому", як і в "Дебюті" та "Цвітові яблуні", також від ' - бито роздвоєння особистості, але тут момент відмови від себ , колишнього (з іншим іменем, становищем тощо), перехід ді нової, можливо, останньої ролі відбувається за межами твор> герой ледь торкається його у спогадах. Лише іноді "невідо мий" стає тою, колишньою, людиною, повертається до себ такого, від якого добровільно відмовився. Але зусиллям вол тут же проганяє небажаного двійника, що хоче жити 'нормаль' ними людськими радощами. Дівочий погляд пробуджує заборонені спогади: "Побачив тебе, моя мамо; як ти латаєш свок чорну одежу при світлі лампи ... добра і бідна ... мила і бідна., і слухав, наче музику, гомін життя-... Щасливий і знову віль ний, знов син з е м л і , не гнів н а р о д у ... (піді креслення моє, — В А.). І щез з-перед мене протинний про| філь... Що? Щез? Геть все із серця! Я — невідомий".

Якраз діалогізація роздумів героя, розподіл їх між різними "я", різними голосами, які в більш-менш упорядкованій, логізованій формі висловлюють те, що проноситься в свідомо сті, і служить завданню по можливості цілісного відтворення певного моменту в потоці свідомості. Імпресіоністи розуміти вивчення життя, досвід перш за все як досвід емпіричний, тобто як суму вражень і почувань, одержаних за допомогою органів чуттів. "Потік свідомості" і був для них такою сумою сприйнятих вражень та' відчуттів. "Потік свідомості" як мо дерна мистецька форма найактивніше й утвердився на почат ку століття саме в творчості гмсьменників-імпресійністш —

і ГцїСмшсл, Е.Дюжардена, Г.Джеймса. ■Вплив імпресіонізму цумніший і в романістиці М.Пруста. В українській літера- і<І М Коцюбинського можна вважати одним з найбільших

- "ї ірій ипугрішнього монолога. Його художній досвід багато
  - у іСшижується з досвідом літератури "поток свідомості".
- ІКІСІШИ. полярних точок зору на одне й те ж явище, і часто виступає в Коцюбинського засобом "очуднення", шіпедення з стереотипності сприймання, а відтак і незк оцінок. (Йдеться вже не про роздвоєння свідомості ге- » про оцінки, носіями яких є різні персонажі.) Це йираз- иомігііо в оповіданні "Подарунок на іменини". Для Дорич Піім.ків, поліцейського надзирателя і його недалекої дру- мни, страта жінки-революціонерки — просто цікаве видови- іцо викликає інтерес перш за все своєю "театральною" , тою. Явище страшне, потворне стає звичним, навіть бу- ■ им. і точки зору батьків, споглядання страти — це свят ні сюрприз для дитини, подарунок, який викличе захват і і'итається надовго: "Нехай має чим згадувать батька. Бу-ірій — унукам розкаже"; "Хіба йому не цікаво? Дитина І>ііще зятямить. Треба, щоб вона мала враження, щоб в ішшились згадки, на ціле життя". "У згоді з настроєм ш хлопчик живе передчуттям свята. Але його оцінка попит — цілком протилежна оцінці дорослих. І якраз ця пі ича точка зору, дитяче сприймання і є єдино н о р м а л ь ним, гуманним, людським.

П'ятьки чекали видовища. Дорина мати страшенно хотіла н «>ж бути присутньою, навіть заздрила синові, що йому ви-нгпі таке щастя, і ображалась на чоловіка за неухагу: "Поду-і • і п тільки: подивитись, як будугь вішать людину. Вона і ч б хотіла. Ах, Дорька щасливий..." Карпа Петровича доро- грииожить погано підкована візникова кобила: "Ах, стер-

мучить бідну коняку...". Участь же у страті — це буденна >га, і жертва ніякого співчуття не викликає. На відміну від іслих, хлопчик сприймає побачене як жорстоку, відразли-цену, як трагедію, що потрясла всі глибини його чистої її. Для Дорі прагнення якое допомогти, врятувати, затінити тому, що "злилось в однім слові: "Повісять" — не-

• іерпуче жахливім і дикім", ^~ природне, продиктоване самим інстинктом.' Він кидається до жінки, підштовхнутий майже Підсвідомим поривом, "його ноги самі зігнулись і шугонули в

V ■■■...; -

. ' - 43

провалля, обсипаючи глину". Навпаки, в оцінці дорослих, ■ самперед батька, "все йшло як слід", всі стояли байдужі, ■ мовдоволені. Для них чимось дивним, незрозумілим був яки Дорин несподіваний порив, і

З цієї полярності сприймання й поцінування добра і 1 впливає неможливість будь-якого душевного контакту кі сином та батьком. Доря кидає йому в обличчя слова нещї ного осуду й зневаги. Прірва між найріднішими досі людї , пролягла назавжди.

Вступні і фінальні сцени полемічно співвіднесені в стру турі цього композиційно викінченого твору. Демонстрація р динного благополуччя^ материнські надмірні пестоші і соло кавість, самовдоволена пиха батька, який прилучає сина , "вищого" світу, — все це лише видимість, якій поки і: вірить дитина. А під тонкою плівкою зовнішньої пристойної ховається минуле матері-повії, підгрунтя батькової кар'єр яке заклала дружина, пішовши "на ніч до поліцмейстера фальшивість усіх стосунків, побуту. Дорослі й самі усвідої люють свою подвійну гру, подвійний кодекс моралі, подві ність оцінок — для себе і для дитини. Пережите відкрн хлопчикові очі і на батьків, на їхню жорстокість, нечутливісі бездушність. Ілюзорна злагода не могла існувати довго.

Зіштовхуючи полярні оцінки одних і тих же явищ, і мир сіоністична проза, зокрема, часто зосереджується, на розкри і руйнуванні ілюзій. Це один з важливих напрямів у творчї М.Коцюбинського. Серед найпоказовіших тут бачиться йо етюд "Лялечка". Постає головної героїні, сільської вчительї Раїси Левицької, — це образ людини, якій все життя судило\* розчаруватися у вибудованих нею ілюзіях, щоб- знову ш кати нових і нових. Все, що подано у творі з точки зору Раїс так чи інакше коригується чиїмись іншими оцінками — геро чи навіть зрідка самого автора. Лише у виняткових виладкг Раїсі вдається вирватись з власноручно сплетеної павутини і сказати самїй собі гостре слово правди, повернутись до реали ності. Але не надовго, її характер, невірноважена психіка надмірна екзальтованість і невдоволення навколишньою дій сністю знов і знов штовхають назустріч якійсь "дорогій ома ні". Цїй лялечці так і не вдалось перетворитись на барвистол метелика, її палкі

молоді надїї не здійснилися. Колись. були красиві шкільні мрії про любов до -страдника-народу, пр|

му. II Раїсиних згадках про це (поданих у формі внутрішнього монолога) чується надмірний пафос; ■ ■ ; тлі.ниіаність: "Вона уважала себе за щось вище •чуї та й од тих людей, що були навкруги, в грудях по билась хвиля нової сили. Вона' рвалась ■ із ні на волю, на службу народові. І сталося. Батько, їй дяк, забрав її додо"му, на село. Але там не було ного страдника — н а р о д у , він був десь далеко, •їм лі були самі мужики, яких Раїса добре знала і не •пила", (У заключних рядках процитованого уривка ЮЧКП зору на якийсь момент роздвоюється, відчуття пік. і ниції, нотки самоіронії' звучать як прояв ниніш-нки Гаїсою себе колишньої, своєї дівочої наївності. р<> ічнруїкшшись в одній омані, вона одразу ж захоп-

по переживши крах першої ілюзії, далі вона тішила . ікоію, що ц народній школі служить високій справі, І сирій з кожним роком, блідла, половша і з часом і.ігішуйи." Високе служіння оберталось безперервною і школярами та конфліктами "з попом і начальством". У принагідно, що Коцюбинський зважився показати истії сі Нікого стереотипу народницької літератури, яка ■ нточуїїлла сільську вчительку ореолом святості, підно-. І Ідеалу. Реальні умови її життя, зокрема інтелекту-». пухониого, коло її інтересів не знаходили відбиття в иці.кому письменстві.}.

МЗПОЮ зав'язкою стає чергова зміна в Раїсинім житті, існня її нову школу після конфлікту з попом на поле-му місці її служби. Іронія долі в тому, що саме місце-ношка, про якого вчителька задалегідь думає з відра-мріяїшстю, стане новим об'єктом її екзальтованого поки, іцс одною ілюзією. Крах цієї ілюзії вона переживе іїжко. Упереджена ворожнеча скоро розвіялась. Вона чії і, з отцем Василем як з давнім і добрим знайомим. З пру, це. була людина небуденна, з високими пори-і'їїснні оцінки раз у раз коригуються в "Лялечці" ПШМН. В перший же день у новому селі шкільна і Тетяна розказала їй, що місцевий піл "багатир, ве- . нїстиом орудє [... ] люди [... ] за гріхи його одробля-і пер зажерся з'дяком, ніяк не поділять приносів...".

Цю характеристику Раїса швидко забула. "На її погляд (хаш терна ця вказівка на джерело оцінки. — *В.А.*), він був гарні од його високого чола біла чесність і шляхетність, сірі променіли щирістю, освічували тихим світлом ціле обли [...] їй легше було вибачити о.Василеві, ніж кому іншому. Вчителька любила роз'яснювати селянам високу місію, стоїнства їхнього духовного пастиря.

Раїсіна оцінка одразу ж уточнюється через порівняннї; іншою точкою зору. Правда, вони притакували їй, та час дивувались трохи, що слова проповіді і вчинки батюшки зовсім сходяться якось. Раїся гнівалась, замикалась у сої почувала відразу до невдячних".

Часом засобом подібної корекції виступає не чиясь с роння оцінка, як наведена селянська, а ледь відчутна, на л сичнбму рівні, авторська іронія. Скажімо, під час пропо Раїса "була певна, що од високого, аж до лисини, чола б'є хе світло. А коли о.Василь у хмарах синього диму здіймав с пухкі руки до першого проміння ранішнього сонця і в о л до бога м'яким, трохи гугнявим баритоне (підкреслення моє — *В.А.*), душа Раїсіна здіймалась на ' згуках у височінь". Це "волав", зрозуміло, не Раїсіне визі чення^ а авторське.

Лише іноді героїня зважається глянути в очі правді, ал< дуже легко знову повернути в полон ілюзій: "Часом після кої ночі Раїса почувала у грудях острогранчасту крицю [...] Не треба ілюзій, не треба омани... — сердилась на себе Р са. - Годі закривати дійсність... Я не дитина. Коли моє жи не вдалося, не можу ж я осолодити його цукерком в рі мальованій обгортці... Я не хочу себе дурити, не треба мі марних надій, не треба мені нікого й нічого...".

Раїса боготворить .свого нового кумира, вперто не пом час ні його грубості, ні любові до чарки, ні, врешті, втр чання у шкільні справи і невдоволення селян. її самоз бутні панегірики супроводжуються то зауваженнями кого із героїв, то іронією, яка знижує пафос вислову. Часом а стиль Раїсіних монологів, їхня екзальтованість вказує і оманливість її оцінок. Так, скажімо, в сцені на нічн засніженій вулиці, коли вчителька чимдуж біжить до попї вої оселі, намисливши собі, що він

ні" ішісіїх фантазій, тобто коли самооцінка була але-

І ч шкільному екзальтовано закохана у попа, вона й самій пи може зізнатися в цьому. Витворює культ громадського ■ мудреця, проводиря, якому вона має служити й допома- Й їй ключ них епізодах твору Раїсіні оцінки одразу ж » І миться з точки зору самого автора: "Грубі вибрики п іч Ги'їса приймала за об'яв енергії та непохитної волі, а уїїжме, нерівне і часом згїрдне поводження з нею по- III собі тим, що о.Василь живе вищими інтересами і І улио звертати увагу на дрібниці".

м під життя, нездатна сприймати його у всїй повноті, і і невдачами жінка так і не стала цільною особистістю, Іа в коконі лялечки, не маючи сил вирватися з ньо- і і-їк боїться життя, що достатньо було тверезої сто- -пінки, слова правди з уст приятельки про те, що во- ім не служить великій людині у її подвижницьких діян- иросто ... кохає сільського попа, щоб ця правда вбила м імілскане почуття.

І імію інші "Лялечки" своєрідною структурною опорою >1>и і церкви. Різне ставлення до цієї деталі сільського ну співвідноситься з різними етапами еволюції Раїси-и і у і і і. Паралельність першої і заключної згадки під-и композиційну майстерність твору. Забачивши цер-пуділію навпроти школи одразу ж по приїзді, вчителька чийся презирливо-войовничого духу: їй боротися з попе первина. Згодом церква на тлі пласкої зелені робить іну маніть приємне враження. Далі ж саме в ній, не пройти численних відправ, проповідей тощо, вчителька зна- і найвищу втіху. А в фіналі, після фрази: "Ти його ко-Г'їса почувасться так, ніби під нею запалася безодня, а ічсії поволі щезала рожева од заходу, закутана в зелень і церква". Щезала, як символ Раїсіного почуття, як Ма-п'ннши ще однієї зруйнованої ілюзії, якою заповнила цей ик свого життя І засушена в самотині, всіма забута лялеч-и мріяла про барвисті красиві крила. До'такого фіналу пси логіка розвитку цього психологічно достовірного ха-

І»У. . рігшоїшому за обсягом творі, скажімо, в жанрі повісті,

Чі'іінілііошення, взаємоперплетення різних точок зору, оці-



нок здебільшого складніше, ніж у новелі. У порівнянні зі задуваними етюдами, новелами М.Коцюбинського у повісті "Раба тог^апа" авторські оцінки, відіграють значно більшу роль. Цей твір загалом надзвичайно цікавий з точки зору його оповідної структури, при аналізі проблеми взаємовідносень позицій автора і героїв. У тогочасній українській літературі і стоїть у цьому сенсі цілком особно.

Кожен із центральних персонажів повісті непохитно тримається своєї правди, і більшість епізодів тут подано з точки зору когось з героїв. Крім того, у ряді внутрішніх монологів автор дає змогу персонажам розкрити найзаповітніші тайни душі. Попри непримиренність позицій героїв, автор ніяк і наголошує перевагу, "правильність" чиєїсь однієї точки зору

"Раба тощапа" можна прочитати як твір про втрачені розбиті ілюзії<sup>4</sup>. Хай це будуть ілюзії Маланки про землю, Аїдрія — про фабрику, Гуцу і Прокопа — про волю й про СПЛІ (яку зрадили найближчі їхні однодумці), Гафійки — про шасі з коханим. У повісті широко використовується прийом взаємохарактеристик персонажів, причому, ці взаємохарактеристики здебільшого не співпадають і навіть не зближують\* впродовж розвитку сюжетної дії. Більшість персонажів ми бачимо лише з точки зору інших (Маланку — очима Андрія Гафійку — Андрія й Маланки, Марка Гуцу — в полярні; оцінках Гафійки, Маланки, Андрія, Підпарі), а, так звані "об'єктивні", авторські характеристики, навіть портретні, зовсім відсутні. І тут різниця між традиційною українською реалістичною прозою, скажімо, Нечуя-Левицького чи Панаса Мирного і, з іншого боку, Михайла Коцюбинського — величезна.

Найчіткіше розділяє героїв ставлення до землі: Малак обожає як символ спокійного, забезпеченого, щасливого життя, як найпоетичнішу мрію, вилекану в злиднях і поневізаннях. Подібні висловлювання у різних варіантах повторюються в повісті часто. ("Та ти ставай на коліна та цілуй її ... Її, землю святу, вона тебе годує ... вона тебе й сховає.."; "співає Малайці" колос, сміється лука ранніми росами, дзвоною коси, кличуть городи синім сочистим листом, тучна земля ди

\* Схоже трактування основної думки повісті дає, зокрема, О.Черненко в книзі "Михайло Коцюбинський --- імпресіоніст".

Ний теплом, як колись мамині груди".) Протилежні ж і Ціймінпо належать Андрієві. Для нього земля — це никнім, прокляття, упир, що висмоктує з людини сили і ні може дати взамін. (Кульмінаційної напруги його по-іншій у сварці з дружиною: "Тьху, тьху, тьху! Тричі ні їсмілю! Хай вона тобі западеться! Не наймуся я і ЮМ.ІІ ритися. Вона витягла з мене усі сили та й пу-і'іірість Голого. Тьху, ще раз тьху на неї... ■" На-и Андрії па обітована земля — гуральня. Тут уже опом Пою иисгупііе не стільки Маланка, як Хома Гудзь. Коми\* ійк до кінця й не поступився своєю вірою, болісно ні і крах у фіналі твору. Скалічений на гуральні ріп. підносить свою знівечену руку, як знак нен и н і і, як заклик до непокори: "Зробили з мене капі і нагнали. Забрали силу, випили кров, та й став

■ нп", Нін вірив, що та "одзнака од пана" врятує його іфіїи громади. Але й ця віра не справдилась. "Все н V I під Маланки. Загинув Андрій, щерть розби-

■ ни доччине щастя. Навіть сама "земля встала проти мї, жорстока, збунтувалась і втекла з рук. Як марево,

І, як марено, щезла". (Як контрастують ці майже що п н устах Маланки слова з її, повсякчасними гімнаш/лушш.пиц!). Втративши останній проблиск віри, "и ій І і інді", самотіє Маланка у темній'хаті, як у принципі, з єдиним бажанням, щоб ця пуста зав-пою і німою. Бо від життя вже сподіватись біль-

■ точки зору мали сільські агітатори, ті, до кого

село: "Гуца говорить про спілку, Прокіп — про і рішить бити й палити". Між цих порад заплута-

і нірячи, селяни: "Хіба мужик знає?"

сіпні світогляд Коцюбинського виявився, зочені ілюзорності поведінки людей, оманли-

■ порипів, спонук, які не відбивають справжньої ніш. Адже пізнати об'єкт (у тому числі й самого

їїідпо з переконаннями імпресіоністів, лише чедогіідання і послідовну фіксацію вражень, а не

її концепції, суб'єктивні, апіорні характеристики  
людей виявляється часто позірною, а прав-

іштомість у розкритті внутрішнього світу постає

.....



її справжня істотність. Пізнання голої, суворої правди — (явищ і людей, демаскування їх зовнішньої позірності, з че) викликає ізоляцію людини від цього зовнішньо-ілюзорш світу. Таким чином самотність людини серед хаосу ілюзій ц ковито виправдала. Вона наскрізь проникає творчість імп{ сіоністів та твори Коцюбинського"<sup>5</sup>.

•50.1

Оманливість зовнішніх проявів поведінки своїх геро охоплених раптовим поривом, Коцюбинський наголошуваї сценах розгрому гуральні. Ще вчора спокійні, боязкі селяї які цілком довіряли Прокопу Кандзюбі, разом з ним клопо лися господарством, мріяли, здавалось,, лише про власну зе лк>І несподівано таки піддалися закликам бити й палити. П{ чин тут було багато. Загальна суспільна атмосфера, наст{ тривоги й розгубленості, коли все старе руйнується. "Скр було глухо, каламутно, самотно якось". Скрізь виднілись г жежі, і багатьом хотілося бути просто не гіршими за інших, далі селян захоплює сам процес погрому, всезагальний, коле

ХИБНИЙ шал нищення, коли "п'яніли все більше", не і м'ятали себе. Ті, хто ще вчора, в спокійній обстановці, дотр мувались інших позицій, не вірили Гудзю, як тимчасові Г шині й Прокопові однодумці Олекса Безик і Панас Кандзі

ба, ~ тепер були найактивнішими в погромі. Опам'яжавши після всього, селяни наступного дня самі не вірили, що зроблено їхніми руками. Вони оцінюють вчинене власнору точки зору сторонніх, ніби непричетних до цього людей, / вуються і навіть соромляться, не можуть збагнути, що ж сі, нукало їх до погрому. i

Прикметний діалог відбувся на руїнах гуральні між / дрієм і Панасом Кандзюбою. "Андрій дивувався. Невже се і одною рукою мав силу завдати залізу такі глибокі рани?-І переводив очі од своїх рук на машини і тільки здвигав га чима. Невже се він? Не чув уже злості, як досі, вона д< шезла за одну ніч. Йому навіть жаль стало тих апаратів; і так довго ходив коло них, наче нянька біля дитини.

Андрій стиха зітхнув і почув зараз, що коло нього щось і рушиться.

Панас Кандзюба стояв серед грузу, важкий і сірий, як к) перетлілої цегли.

іше. сплюндрували, — обіззався Андрій.

т ми?

шинувавсь:

> игт ми? А хто ж?

< І, І сипа. Каїщзюби була така певність і такий жах,  
що '

пч обняв.

і, тільки нечиста сила".

п наступні дні мало не кожен клявся в гурті, и\*о

і, а пін не брав участі в погромі, хіба що стояв собі іц,  
ю н цю мить він майже щиро вірив у свої слова. Бо і  
миінка себе з точки зору буденної, звичної, і така н  
шіїшіла спражню суть. Те ж, що сталося в момент

і сп'яніння, не було суттю цих людей.

. сутність сільської громади, про яку лише на мент

- її шалі сп'яніння, проявилась в атмосфері пригні-

І » ічу неминучої розплати. Палке протестанство Хоми

і прижилося на цьому ґрунті. Як і волелюбні заклики

ім Прокопи. Переважили настрої колективного егоїзму,

\*■ іжніппи врятуватися за будь-яку ціну. Ціною мала

мь найактивніших, тих, за кого ще вчора всі стояли

<\*ка таємна згода запанувала між людьми". Вони

ми злочинний самосуд. У підготовчих матеріалах до

ній" Коцюбинський називає ці настрої рабськими,

..чи прибігає Тафійка і каже, що його хотять забити, і

«мчить круг себе товаришів-однотумців, що поляка-

Г'УМІ', то мало зроблено, що люди не готові. Не хоче

іиіути од руки рабів і тікає"<sup>6</sup>.

імміну сцену в Маланчиній хаті-пустці можна трактува-и.  
своєму символічну. Пустка розверзлася і в душах ба-  
«ішпсельчан, обтяжених причетністю до вчиненого зло-ршшіюю  
кров'ю.

\*р не допускає жодної нотки осуду (згадку про "рабів" шипе в  
підготовчих матеріалах). Він пильно нотує й настрої", усю  
складність і суперечливість свідомості - не щичайній,  
кризовій ситуації. Руйнуються ілюзії ба-іррої повісті. Але  
водночас і вся повість, явище ціл-моїшторське в тогочасній  
українській літературі, пока-

*нШті.киІ М. Твори: У 2 Т. - К., 1988. Т.2.— С.429.*

зувала ілюзорність і поверховість народницького погляду І  
селянство. Це досягалося перш за все тим, що письменний  
імпресіоніст не обтяжує себе ніякими ідеологічними концеЯ  
діями, ітідходить до матеріалу без «одних апіорних переки  
нань.

• Найважливішим у творі є фіксація проявів психічного жйЩ  
героїв. їхніх переживань, вражені впродовж певного вія різка  
часу. Ми дуже мало дізнаємося про минуле персонажЩ

, (Винятком тут може бути лише Малжа. Прикметно, щоц  
короткий спогад про нужденну молодість вводиться чісї  
"імпресіоністично", через, чуттєві асоціації, інстинктивну пя м'ять.  
Сидячи на призьбі, Маланка бачить молодих панів, яа зросли "при  
ній, на її очах. І раптом дух смачного, ситоЩ

' війнув на неї звідкись. Вона їла такий борщ, як служила!  
панів. Давно це було, а тепер згадалось, живучи на картопліЩ  
Той дух борщу нагадав службу при дворі, тяжку роботу з мі  
лих літ, нещасливе весілля, марне змагання з недолекм  
Відсутність передісторій героїв — загалом характерна риса пД  
етики, імпресіонізму. Сутність цих характерів майже не зазнащ  
змін.

У фіналі бачимо героїв "Fata tора" спустошеними краяхом недавніх ілюзій, надій, на самому дні горя й безвиході. Ніхто й ніщо не будить чорної тиші, ■

Вступні і фінальні епізоди структурно виразно протиставлені. Початок повісті— це сонячні весняні дні, коли ожили, майже що стали реальністю надії Андрія на гуральню, Маланки на землю, Гафійки- на щасливе кохання. Кінець першої частини — знаменитий дощовий пейзаж, коли "холодні осінні тумани клубочать угорі і спускають на землю мокрі коси". Не справдились надії на розподіл землі, так і не почалось будівництво фабрики, тяжко журиться Га-

- фійка за арештованим Гушею... Але найстрашніше для родини лихо — Гудзеві пророцтва про Гафійчину наймитську долю — ще не сталося. Надії вмирають останніми. І закінчується розділ питанням, яке ще лишає батькам хоч тіні сподівання на кращу доччину долю: "Горбатими тінями і хатнім присмерку сидять старі, немов рішають загадане Гудзем завдання: чи прийде коза до воза?"

Композиція другої частини в основних своїх моментах!

- повторює першу. Початок її — це знов відчуття надій на-краї...52. ; I

•іпрій найнявся на гуральню, відступила від родини тінь . ( скрізь ділять землю... І в фіналі, після-короткого свята і .кої волі, трагічний, тепер уже остаточний крах усіх :іиь. і Маланчиних, і Андрієвих, і Гафійчиних'. Весня-•йзаж, яким починалася повість, контрастує з осінньою „, заключних епізодів. Ангор не розвіює цей гнітючий фінальний настрій, не і ІНЦІЮЄ якихось обнадійливих деталей. Такі деталі від автора чи б чужорідними у творі, де майже всі події зображені в киці когось із персонажів. Після всього пережитого ніхто з ч. нці і їх героїв не може показати шляху з безвиході без авто-, „о насильства над його свідомістю. Впродовж усієї. повіс-, >рські оцінки ніде не превалюють над, оцінками героїв,

ригують їх. Н останній період творчості можна говорити про певні мін риси імпресіоністичного стилю Коцюбинського. Він роки, спроби звільнитися з-під влади сюжету. Такі речі, як "На . і ропі", "Хвала життю", (меншою мірою "Сон") — це об'єднані лише сприйняттям протагоніста потік зовнішніх вра-і\*ні. (зорових, слухових, дотикових), примхливих асоціацій, ііоцісіість поступається чистій зображальності, торжеству зву-, іп ,цпахів, барв. Тут особливо відчутний характерний для ім-іоністичної гіоетики перегук різних сфер людського сприй-и, синкретизм чуттєвих вражень. Сама будова фрази ха еризується імпресіоністичною безпосередністю, уривчас-.;. Важливий не опис явища, як воно є, не боротьба різ- , точок зору на нього, а текучість, неоднозначність вра-і,( ним викликаних, особливостей індивідуального сприй- ■ пя. Індивідуальна точка зору тут єдина і панівна. Компо-• ШНІ принципи, порівняно з аналізованими етюдами Кошо-;гі,кого, цілком відмінні. Ніяких зіткнень, корекцій, бороть-іпаємовіддзеркалень оцінок і позицій немає, .Але зате ця н;і точка зору текуча, непередбачувана,- вічно змінна, як і

wwl навколо.

Цисьменник-імпресіоніст ще менше, здається, залежить ■ Нтп натури, ' ніж живописець. \, скажімо, опис бурі в "На ост-інпи" дуже мало нагадує традиційний реалістичний пейзаж. Гнітове пробудження, відчуття "незрозумілої тривоги", істеричний телефонний дзвінок, "у моїй хаті якісь тривожні шу-ми щось ходить по ній, затаївши стогнання, шелестить у

п'ятьмі папером, штовхає стіни і деренчить шибками". З цих В  
вражень і складається висновок: "Тоді я догадуюсь; буря". В

Розмаїття зорових і слухових вражень у цьому творі на- В  
дзвичайне. Окремі розділи дані як пейзажі (власне, узвичасне В  
слово пейзаж тут недоречне, воно передбачає щось виокрем- В  
лене й застигле, це швидше мигтіння кінострічки), схоплені з В  
нерухомої, зафіксованої точки зору: "Не відомий нікому, і  
сідаю на лавку, слухаю і дивлюсь". Спостерігач тут швидше В  
нагадує не активного суб'єкта, а об'єкт, на який "діють" ■  
зовнішні подразники. Мелькання фігур, облич, вітрин... Дзвін ■  
годинника, човгання ніг, уривки фраз... А "все разом подібне і  
до театру маріонеток, в якому режисер переплутав порядокЯ  
п'єси". Адже цей потік вражень автор не хоче впорядковува- і  
те, логізувати, нав'язуючи власну волю. Він — лише чулий Я  
резонатор, жадібний колекціонер вражень і настроїв. 1

П.Гоген один із принципів нового, імпресіоністичного, і  
мистецтва, маючи на увазі власні картини, формулював таюЯ  
"Не зображаючи зовсім нічого реального, у вульгарному ро-Я  
зумінні цього слова, вони безпосередньо не виражають німкоїЯ  
ідеї, але повинні примусити людину мислити без допомогиЯ  
ідей чи образів, як це робить музика, просто завдяки таєм-Я  
ничим взаємозв'язкам, існуючим між нашим мозком і тим чий  
іншим розташуванням фарб і ліній"7. Я

Імпресіоністичний характер пейзажів у "На острові" вияв-Я  
ляється і втому, як чуливо фіксує Коцюбинський вплив со-В  
нячного освітлення, зміни кольорів, ним викликаних, гру!  
світлотіней. Бачимо "біле крило" водяного пилу, "пронизане!  
сонцем", білих, "як черешневий цвіт"ї метеликів, які "тої  
блимнуть на сонці, то посіріють у тінях"; тіні, що "пере- і  
різують першу терасу і кидають сітку на другі. Трави між ними!  
горять. Або починають міняти форму: там вкоротили галузку,!  
там зіллялись докупи і підібгались чорним клубочком піді

корінь". і

У зрілій творчості Коцюбинського, цього "найбільшого укі  
раїнського імпресіоніста"8, в різний час, у різних жанрах можі  
на відзначити вірність одному з важливіших принципів імпреї

Цит. за: Ревалд Дж. История импрессионизма. — М. — Л., 1959. — С.3711

7 Luckvj G.S.N. Ukrainian Literature in the Twentieth Century. University J1

Toronto Press. - 1992. - p. 19.

сюністичної поетики: бачити і виражати побачене, не дефор-  
муючи його надто строгим компонуванням, не нав'язуючи  
иііорно вироблених оцінок, концепцій. Авторські оцінки ні-  
де не переважають над ціннісними точками зору персонажів,  
иіітор-моралізатор тут просто неможливий. Відтворюючи чи то  
свідомість персонажів чи події, чи мінливі у вічному онов-  
пеині пейзажі, письменник підкреслює їхню неоднозначність,  
и-кучість, адже непорушного буття нема. І тому не може бути  
' пішої застиглої правди, єдино правильної оцінки.

Більшість героїв Коцюбинського внутрішньо суперечливі,  
\*ішуть у постійній боротьбі двох "я" чи під владою мінливих  
імстроїв і почуттів. Коли ж цілісність, догматична одноз-  
начність незмінної життєвої позиції купується через захоплен-  
ня ілюзією (як у героїв "Fata morgana", як у Раїси Левицької з  
Пялечки", частково й Віктора з "Дебюту"), то за це дово-  
миться дорого розплачуватися. #

2. Автор і герой

як виразники  
оцінки зображуваного у прозі

Г.Косинки

І поміж новелістів 20-х років Григорій Косинка був най- і  
іибше закорінений у національну мистецьку традицію. Саме  
ііого можна, певне, вважати найпильнішим учнем Стефаника  
и Коцюбинського і водночас одним із найбільш самобутніх  
представників лірико-імпресіоністичної стильової течії в того-  
часній прозі. (В "Автобіографії" письменник називав своїми  
ичителями Винниченка, Стефаника, Васильченка й Гамсуна).  
Причому, Косинчин імпресіоністський стиль вибудовується  
іш основі перш за все зорових, пластичних образів, вражень.

У ранній творчості Косинки утвердився своєрідний жанро- -  
тій різновид лаконічної, ескізної новели, в основі якої якась

упа драматична подія, одне — цілісне й сильне — враження,  
потрясіння. (Симптоматичною тут може бути назва новели

Мент".) Пізніше помітне виразне тяжіння письменника до і  
нплогіших прозових форм. Імпресіоністична ескізність, праг-  
'мчіпя якнайточніше передати безпосереднє враження посту-'  
и.ється (чи принаймні доповнюється) розлогішими психо-

логічними характеристиками. Зростає і роль сюжету. А відтак, закономірно, зміцнення одного рівня структури твору веде до послаблення ролі інших, Ощаднішими стають метафори,

- епітети, рідше використовуються, інверсії, менше уваги від-
- дається ритмічній організації твору. Зріла проза Косинки — строгіша, стриманіша, ■ психологічно місткіша.

Лише упередженістю недалекою критики можна пояснити, що Косинчина творчість часто трактувалася як надто традиційна. Хоча в своїх художніх шуканнях письменник<sup>1</sup> ішов власним шляхом, при пильнішому аналізі знаходимо у нього близькість з поетикою А.Головка, М.Хвильового, Ю.Яновського. "При всій відмінності, — писав Ю.Лавріненко, — у нього є справді чимало спільних із "Синіми етюдями" рис; орнаменталізм, контрастне поєднання тонкого ліризму із "брутальною метафорою", сміливий анатомічний розтин крізь нутроші, психіки людини революції"...! Справді, психіку селянина-повстанця Косинка аналізує без страху перед будь-якими естетичними чи політичними табу.

Він однаково уважний і до розкриття мотивів поведінки героїв з різних суспільних таборів, здебільшого представників трьох основних протиборствуючих сил української революції. -Місце дії у його новелістиці здебільшого гранично локалізо- І ване: в житах, на обніжках, у сільській хаті. У цьому обме- і женому Просторі й розігруються трагедійні епізоди революційного дійства. З цим хронотопом пов'язаний і вибір та оцінка персонажів. Вони здебільшого діляться на два табори: на своїх, "земляних", закорінених у рідний ґрунт (майже бук- вально — в той конкретний, зображений у творі обніжок чи ; смужку)--- і чужих, прийшлих. Важить тут не так політична орієнтація, як зрідненість з землею, а чи відірваність від неї. в Герої-супротивники не можуть ужитися в трагедійному просторі Косинчиної новели, боротьба неминуче веде до кривавої , розв'язки. Селянам-повстанцям, борцям за споконвічні, "обніжки" протистоять тут часом прийшли безґрунтяни, ніяк не зв'язані з цією землею (як Кость в "Анархістах" чи Горват- ' < Божечко в "Сорочці"), а часом — сини цієї ж таки землі. Якраз в останньому випадку конфлікт у Косинки найтрагічні- і ший. У цих творах немає правих і винуватих. Кожен, і з того, І

<sup>1</sup>Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. — Париж, 1959. — (1460.

і з іншого табору, має свою правду, і готовий за неї вмерти. Критики 20-х років по-своєму мали рацію, коли закидали Ко-і пиці невизначеність класових симпатій. Якщо чужинцем, порогом виступає такий же селянин, з такими ж інтересами й • метемою цінностей, тільки з сусіднього повіту, то ціннісні позиції, скажімо, комуніста Байденка, і "бандитів"-повстанців ("Темна ніч") фіксуються автором як однаково актуальні, кожен з них відстоює власну істину. І автор не приєднується до чиєїсь однієї оцінки, не підсилює її за рахунок іншої своїм власним авторитетом, хоча герої — непримиренні, смертельні вороги. Це смертельне ворогування постає як трагедія народу, нації, де обидві сторони виявляються жертвами.

На опозиції "своїх" — і "чужих", "земляних" — і "прийшлих", "безґрунтян" побудовано цілий ряд Косинчиних новел: "Темна ніч", "Десять", "Сорочка", "На золотих богів", "Постріл", частково й "Троєкутний бій", "Мати" та "Політика". (Зауважу, що це стосується більше зрілої новелістики, на званої опозиції немає у таких ранніх речах, як "На буряки", "За земельку", "Мент".) ■ ' ■

Короткий часовий відрізок, що вміщує в себе сюжетну дію новели "Десять", представлено з точки зору різних персонажів. Ціннісний контекст автора в цьому імпресіоністичному творі майже не виявлений. Лише заключні фрази підкреслюють саме авторське ставлення і завершують, обрамлюють собою ціннісні контексти героїв. Зустріч комуніста-агітатора й повстанців — це зустріч двох полярних світоглядів. На трагічні подробиці психологічної сутічки дивимося частіше очима жертви. Отаман повстанців читає відібрану посвідку, і полонений відчуває, що на нього "дивилося сорок очей — гострих, їдких, як прорізаних осокою, насмідкувата посмішка грала на обличчі кожного повстанця". Наступна оцінка повстанців видається читачеві тим об'єктивнішою, що а дано з точки зору ворога, самого агітатора Рубля: "Рубель безпорадно оглядав загорілі обличчя повстанців: всі вони були такі спокійні, рішучі, особливо тут, у житах, куди його привели з села, здавались, як якісь давні-давні знайомі". Таким чином, аксіоло-гічні установки представників ворожих суспільних таборів несподівано зближуються. Повстанці раптом видаються Рублеві "знайомими", бо в суті своїй вони люди одного корення, одного життєвого досвіду, сформовані однаковими обставинами.

З такими ж дядьками мусив не раз зустрічатися Рубель у рідному селі чи десь на польових межах. (Подібну психологічну близькість людей, розведених у ворожі стани ідеологічними незгодами, Косинка підкреслює в багатьох новелах, особливо в "Темній ночі", "Пострілі".) Метушливий перебіг думок полоненого враз переривається від того, що "на нього хижо, злісно дивились очі Діброви". І Рубель у свою судну хвилину усвідомлює, що його супротивник черпає силу і певність у міцному, досі не розірваному зв'язку з землею. З Рублевих уривчастих (що психологічно цілком виправдано крайньою схвильованістю) думок і складається характеристика Діброви як уособлення "земляної" сили: "А Діброва в житах не бандит, ні, це... Він зірвав стеблину жита, перекусив її і сплюнув; руки заклав за спину і ще раз гостро глянув у бік Рубля; це був міцний, як дуб, дядько — узькі скивиці його зливавдсь з спілим житом, як щось одно ціле... О, Діброва твердо стояв на землі, і коли його здорова м'ясиста рука глядила колосся, Рубель був тоді перед ним змарнілою, маленькою тваринкою города". (Оскільки дається лише зовнішній портрет Діброви, а відчуття Рубля — зсередини, то цей уривок можна сприймати швидше як непрямий монолог останнього.) Це підтверджується наступними характеристиками. Всі на^

ступні репліки, вся поведінка Рубля підтверджують його слабкість і нікчемність. "Ну, да. Я бачу, знаю, що ви мене зрозумієте... Я — непорозуміння... Знаєте...". Він сам усвідомлює себе зламаним і нікчемним, нездатним на будь-який опір. Нікчемність бранця помічають і переможці, самооцінка персонажа співпадає з оцінкою його супротивників: "Божок його не слухав: він, партійний есер, знав ці "непорозуміння", і Рубель був для нього зрозумілий до дрібниць, але Божка цікавило інше: жах Рубля і його рабська брехня..."; "переляканий на смерть Рубель розказував отаманові своє минуле, той іронічно кривив рота, моргав до хлопців..." А далі отаман вже одверто, зі "злою думкою" глузиться з свого Партійного противника, допитуючись про визнання ним української держави. Есдек Рубель і тут догідливо піддакує.

Насолоду від своєї цілковитої моральної переваги отаман Божок захотів відчутти сповна, принизивши ворога. Ця частина твору передається лише через лаконічні діалоги, ремарки героїв, без заглиблення у їх внутрішній світ, без будь-чиїх оці-

нок. Отаман змушує Рубля співати партійний гімн, коли Божкові підручні старанно виконують наказ про "десять шомполів": "Тіло Рубля йорзалось на колосках, випиналось з болю до землі; він хватав її руками, давив щокою і кидав луною срібною з жита до села, як безнадійний протест, свої сльози, змішані з землею...

— ... в боротьбі рокової

— ... десять.

І тихо плакала у золотих житах сонячна пісня...". Протиборство точок зору представників ворожих таборів підсумовує, вивисуючись над ним, ця авторська фінальна ремарка, сповнена співчуття до заблуканих сучасників..

Інакше охарактеризовано точки зору героїв, діалектику зближення й протистояння цих точок зору в новелі "Темна ніч", хоча в основу твору покладено той же трагедійний конфлікт, що і в "Десятьох". Знов, як і в попередній новелі, чітко окреслено місце дії. Цього разу трагедія розігрується в тісній селянській хаті. Хоч у дядьківських очах одбивалося "страшне слово — смерть", полоненого комуніста Байденка повстанці "посадили на покуті, як почесного гостя". Розмова за столом велася навіть добродушно: "А наша партія, товаришу, "темна ніч"... Але вечеряти просимо і ворогів: знай нашу добрість козацьку, — ти ж українець!..".

Хата, яка стала для Байденка страшною в'язницею, до болю йому схожа на рідну оселю, а "білявенький хлопчик, що на печі", ■ — на покинутого вдома сина. На якусь мить виникає ілюзія можливого примирення, адже ніби мало що різнить людей за столом, їхнє сприймання світу дуже подібне. Та враз нагадує про себе дійсність, і "червоні від самогону очі гостей посоловіли; злий, жорстокий огник звіра хижого затанцював на чоловічках". Озвіріння засліплених злобою людей збуджує майже підсвідомий інстинкт відторгнення ч у ж о г о , змушує забути про все, що єднало, навіть зріднювало їх

Неповторна особливість Косинчиної новели в тому, що ворогами тут часто постають люди з дуже близькими ціннісними установками, люди, які, власне, майже однаково сприймають навколишній світ. Жертв і переможців більше об'єднує, ніж розділяє, за інших обставин вони б легко знайшли спільну мову. Але попри все це примирення не-

&r

■

можливе. Авторська ж точка зору здебільшого співчутливо-примирлива, безпристрасна, він не стає на бік жодної з ворогуючих сторін.

- Косинка рідко звертався до розповіді від першої особи. У ранніх пробах пера ("На буряки", "Мент") форма оповіді від першої особи служила майже , виключно фіксації зовнішніх вражень. У "згадці з дитячих літ" "На буряки" (перший друкований твір Косинки) точка зору оповідача ще проведена не послідовно, окремі уривки, описи не можуть сприйматися як побачені дитячими очима. На чергуванні спостережених епізодів — яскравих зорових вражень від літнього пейзажу і сірих деталей "канцелярського болота" — побудована новела "Мент". Тут автор уже пильніше дбає про дотримання єдиної точки зору. У монологі героя — "крикові молодості, що тоне в болоті життя", — лише калейдоскопічно змінюються кадри буденної навколишньої обстановки. Скрупульозно нанизуються нудні подробиці: "Стіни підведені сірою фарбою, що од часу зробилась чорно-зелена, папки з паперами, щоти; білосиня, трохи поколупана стеля нагадує про білі квітки...". Миттєва згадка про весняні проліски, і знов "сизо-синій димок легенько стелеться по паперах", "на столі розгардіяш, в очах бігають од переутами жовто-сині вогники, а розлита гуміарабіка нервує і викликає іронічну посмішку". Із зіткнення двох кольорів — яскраво-сонячного й втомливо-сірого, двох настроїв — безпросвітної нудьги й поривної мрії — виникає зафіксований новелістом "мент" наростаючого протесту, прагнення боротьби за життя. Фінал новели насторожено-іронічний, сповнений сумнівів у спроможності перебороти засмоктовуючу інерцію щодення. Кінець робочого дня — "це був мент, коли безнадійні рушали в простори синього неба". Люзорність такого визволення не може розвіяти гнітюче-сірого колориту твору.

У цих ранніх речах, написаних від імені оповідача, ще немає спроб проникнення у сам перебіг психічних процесів. У пізнішому "Пострілі" (1924) оповідач, дезертир Корній, стає свідком і, власне, співучасником вбивства найближчого друга дитячих літ комуніста Киянчука. Трагічний, вибуховий момент, коли близькі люди стають ворогами, чужими одне одному, тут побачено зсередини, очима не автора, а одного з дійових осіб. Новела починається спогадами Корнія про



дружбу з Матвієм Киянчуком, про неповторний смак вкрадених ними у багатія Дзюби огірків як про символ самого дитинства. А згодом доля якось розвела їх у різні табори, і ось разом з іншими бандитами отамана Гострого Корній веде на розстріл комісара Киянчука. "Чи розстріляв би Матвій мене?" — з якимось внутрішнім подивом думає Корній. Його душа роздвоюється. Узи нерозривного товариства еднають.. друзів дитинства. І лише зовнішні, майже що незалежні від Корнієвої волі обставини змушують його стати співучасником вбивства.

Збитого з ніг полоненого розстрілює жалюгідний боягуз Жашко. Це якраз він видається Корнієві зовсім чужим. Отож у цій пізнішій за часом написання новелі ситуація ускладнюється, навіть "перевертається". Обставини розводять друзів, близьких людей по різні боки барикад, натомість в одному таборі опиняються духовні антиподи. Корній помстився за товаришеву загибель, розстрілявши на смерть переляканого

старшину у тому ж бою. Знаком помсти, а чи безвихідного відчаю став і підпалений ним куркульський вітряк. Ате це не принесло рівноваги, герой так і не подолав внутрішньої роздвоєності. Закінчується "Постріл" зрозпаченою думкою: "Що ж жде нас далі? А-ахL" Ціннісної позиції героя тут дотримано майже скрізь. Переходи на точку зору інших персонажів лише епізодичні. Оцінок, виражених в контексті автора, взагалі немає. Але позиція героя непослідовна, він виступає душевно роздвоєною особистістю. А відтак і його оцінки часом суперечливі. А тому Косинка вводить ще один голос, ще одну ціннісну позицію, яка може сприйматися як близька до авторської. У розповіді з точки зору Корнія зривається, напливає з підсвідомості, інший голос, материнський: "...А в качині зоря розцвітає та й горить з вечора до світа: вийди, сину, до зорі да послухай землю, що спросоння про кров людську вона каже?.." Ця репліка, сприймається, як-узагальнююча (і водночас єдино стороння по відношенню до ціннісного контексту героя) оцінка всього, зображеного. Народнописенна інтонація тут, зрозуміло, не випадкова. Материнська точка зору тут аде-

кватна підсумковує-узагальнює. Введення подібних фольклорних ремарок-оцінок як квінтесенції колективного досвіду, колективної оцінки загалом характерне для лірико-імпресіоністично] новелістики Косинки.

У раді новел поняття "чужих", які протистоять героям, на-мертво прив'язаним до своєї землі, набуває буквального значення. Чужі — це окупанти, які прийшли завойовувати чийсь землю і яким протистоять її господарі. Тут уже, на відміну від названих раніше творів, авторські симпатії виявити неважко. Особливо чітко це протиставлення бачиться у ранніх речах, зокрема "Перед світом" (1920), "На золотих богів" (1920), "Сорочка" (1923). Персонажі виступають представниками різних світів, різних способів життя, носіями різних моральних норм.

Новелу "На золотих богів" написано в піднесено-пісенній манері. Її стиль різуче, відрізняється від, скажімо, майже безсторонньо-фактографічного "Троєкутного бою". Проза 20-х років плекала цей своєрідний різновид героїко-легендарних, зі зверненням до фольклорної поетики, розповідей про революційні події як про визначний, переломний момент національної історії. У стильовому плані Косинчина новела змушує згадати "Легенду" Хвильового, окремі новели з "Вершників" Яновського. Прагнучи надати зображуваному масштабніших, узагальнено-символічних вимірш, письменник вдається до усталених народно-поетичних формул, постійних епітетш. В описі бою — а цей короткий опис і вичерпує зміст новели — контрастно поєднуються конкретні сучасні реалії і традиційні фольклорні образи. В обмежений новелістичний простір вкладається масштабний епічний зміст. Розгорнено цілу "добу нову" народної історії. Контрастно зіщтовхуються безсторонні описи і ліричні партії, які, зрозуміло, руйнують цілісність імпресіоністичного зображення як зображення з певної точки зображення з певної точки зору, як фжсації конкретних чуттєвих вражень. Пісенні вставки репрезентують узагальнюючу, колективну оцшку. (Це загалом характерне для української малої прози, ще, очевидно, від традиції Марка Вовчка. "Звертання до жанрів і родш, більш ліричних, ніж проза, є одним із засобів привнесення ліричного флюїду в новелу", — пише І.Денисюк. — Інкрустація уривків пісні — одна з найхарактерніших прикмет стилю української новелістики протягом усього її розвитку у дожовтневий період"<sup>10</sup>. Подібні вставки

<sup>10</sup> Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX — початку XX ст. — К., 1981. — С.153.

могли бути і засобом психологічної характеристики, паралеллю душевного стану героя, і служити для увиразнення ритму твору, і виконувати сугестивну роль, навіюючи певний настрій. (У незакінченій новелі "Фавст" автор, зокрема, після одного з найтрагічніших епізодів твору занотував: "Подати уривки з пісні, настрої".)

На важливе значення ліричних барв у стильовій палітрі Гр. Косинки вказувала й критика 20-х років. "Чільне місце в оповіданнях Косинки належить ліриці, — писав Я.Савченко. — Вона завжди виконує композиційну функцію: урівноважує окремі частини оповідання, зв'язок їх, стає фоном, освітлює окремі психологічні моменти і т.д. І; мабуть, через те його лірика не викликає негативного рефлексу, чого не можна сказати про багатьох інших українських белетристів". Ліризм у Косинки врівноважується увагою до реальності, фіксацією безпосередніх вражень. Більше того, у нього чи не найсильніше з тогочасних новелістів помітне прагнення "звернути шию риторичі" (П.Верлен).

У психологічно витонченій "Сорочці" протиставлення позицій героїв — представники} двох ворожих сил, корінням врослого в землю українського дядька й дріб'язково-зверхнього офіцера, проведено через увесь твір. Якихось узагальнюючих оцінок, що вивищувалися б над оцінками персонажів, тут немає. (До речі, протиставлення героїв гідкреслене навіть прізвищами: вишукано-подвоєним Горват-Божечко і значимим у своєму лаконізмі — Дуб. Як і в багатьох інших творах, Косинка поглиблює протиставлення мовними характеристиками, вводючи двомовні, українсько-російські діалоги.)

Горват-Божечко живе в дещо ефемерному світі, в революції вш згубив почуття реальності й житейської сталості. Привезена з Парижа сорочка "for gentleman", якою він так дорожить, оргії в нічному кабаре, п'яні тости за "єдиную" Русь, тоскне передчуття (може, й зумисне культивоване) близької смерті — весь обов'язковий набір модних атрибутів "декадентського" стилю характеризує героя. Так само ефемерним виявляється і його почуття зверхності, певність своєї влади. То Горвату-Божечку лише здається, ніби селянські хати,

<sup>11</sup> Савченко Я. Критичні нотатки. — Червоний шлях. — 1927. — № 4. —

жита — "та злякано розступилось у грязі- перед штабс-капітаном". Таємничу силу, що піднялася з народних надр, йому не дано досягнути. Точки зору двох героїв-антагоністів ні в чому не співпадають. Але один з них, офіцер, висловлює свої погляди з прямолінійною однозначністю, тоді як його співрозмовник-візник грає подвійну роль, за зовнішньою незграбністю фрази криється прихований зміст.

Діалог офіцера з візником виписано з бездоганною майстерністю. Тут кожна фраза набуває подвійного смислу, залежно від того, з чиєї точки зору оцінюється сказане. І з кожною реплікою ніби вивисується постать зовні недалекого й мамулуватого дядька. Перш ніж відповісти ствердно на питання, чи спокійно в селі, побитий офіцером візник згадує повстанців Чорного Ворона ("кажуть же люди — спасать ідуть..."). А далі вже зовсім театральний, комедійний діалог. Ремарки тут подані з точки зору візника, і авторська позиція на якийсь час співпадає з позицією цього героя:

"— Українці здесь щіриє есть?"

Дядько трошки подумав, кажуть, Чорний Ворон за Україну б'ється, хай...

— Не, щірих у нас ніяких, просто казьонні колись були, християни..."

. І поки офіцер роздумує про вікову селянську тупість, "млява, як осінній дощ, дядькова думка зажеврїлась помстою". ■'.■'■■•

Тут кожне наступне речення репрезентує ціннісну позицію іншого героя і, одразу ж заперечує, виступає цілковито-протилежною позицією попереднього.

Коїш в новелі "Назолотих богів" героїка селянської вольниці передана на рівні узагальнено-символічному, то "Сорочка" — зразок глибокого, розкриття селянської психології, • моменту наростання й утвердження віками притлумлюваної людської гідності і гордості. Тут майже немає символічних деталей, натомість засобом психологічної характеристики виступає діалог, передача внутрішнього мовлення, авторська іронія (вступний абзац з описом сорочки дано навіть з точки зору - оповідача, від першої особи).

"Сорочка" — це один з тих творів, що визначають певну якісну межу в творчій еволюції Косинки. Ранні новели його будуються за законами імпресіоністичної поетики. Письмен-64

пик максимально подрібнює дійсність, щоб в окремій її частинці відбити протиріччя великого світу. Особливо помітна ця "моментність" зображення в творах 1920-21 рр., ("Під брамою собору", "Мент", "За земельку", "Перед світом"). Згодом з'являються спроби дати розлогішу, психологічно місткішу ноіелу. Менш вдалими тут були "Місячний сміх" (1922), "Анархісти" (1923), цікавішими — "Сорочка" (1923). "Голова ході" (1923), особливо "Прстріл" (1924). Десь починаючи з 1924 р. (хоча при надто короткому творчому шляху майже неможливе чітке розрізнення якихось етапів, періодів) у Косинчиній прозі міцнішає реалістичний струміль. Ось як характеризував свого часу динаміку Косинчиного стилю Ол.Дорошкевіч: "Це ліричний, уривчастий стиль типової імпресіоністичної новели, де Косинка\* виступає здібним учнем Стефаника, Коцюбинського, Винниченка: свій імпресіонізм Косинка в останніх творах поволі перемагає"<sup>12</sup>. Однак елементи імпресіоністичної поетики не зникають з його мистецької палітри.

У ранніх речах Косинка фіксував здебільшого лише зовнішні прояви внутрішнього життя своїх персонажів — вираз очей, жест, рух тощо. Пізніше психологічний аналіз поглиблюється, письменник охочіше звертається до невластне прямої мови, внутрішніх монологів. Косинка вже намагається показати зудар двох ворожих таборів так, щоб і всередині кожного з них розрізнити певні нюанси, мотиви поведінки. Увага зосереджується не лише на розвитку зовнішнього конфлікту (як В "Темній ночі", "На золотих богів", "Перед світом"), але й на неоднозначній позиції кожного персонажа. А відтак бачимо закономірне ускладнення новелістичної структури, збільшення кількості персонажів, посилення ролі сюжету. При цьому послаблюється ліричний струміль. Ці нові якості Косинчиної новелістики виразно помітні в "Фавсті" (1923), а особливо в пізніших: "Політиці" (1926), "Матері" (1925), "Змовинах" (1930).

Чи не найтрагічніша постать з-поміж Косинчиних героїв, принаймі в тому сенсі, що його самопожертва була цілком свідомою, — це Прокіп Конюшина з незавершеної новели "Фавст". Косинка часто наголошував стихійність селянського,

повстанства. У "Фавсті" цей мотив виникає через в'идряпанЯ  
кимось на карцерній стіні поетичні рядки:

Сліпе село лютує,

А Україна кров'ю харка..

Але цій ідеологічно-ціннісній гюзиції протиставлена інша. ("Фавст" загалом один з найбільш "ідеологічних" Косинчиних творів, в тому сенсі, що для героїв тут стає важливим осмислення й відстоювання якраз свого політичного статусу, своєї громадянської позиції як приналежності, до якогось з протиборствуючих таборів.) Косинчин герой — представник уже іншої формації українства. "Подільський Фавст" Конюшина тільки вдає з себе "незрячого гречкосія". Він — освічений, переконаний селянський ватажок, лицар своєї ідеї, правоту якої стверджує навіть перед ворогом. Співмешканців по камері сивий, схожий на Фауста з оперної вистави Конюшина вражає благородством і спокійною гідністю, але й водночас непокрою. Його очі раз у раз спалахували ненавистю до тюремників. Співкамерники "найбільше боялися цієї хвилини сказу: ми були глибоко переконані, що Фавст, хоч і виснажений до краю, відповів би на удар, більше того, він готовий був перекусити горлянку". Оцінка оповідача тут адекватна авторській. Погляд на героя збоку, точка зору рівного йому, близького й водночас захопленого оповідача збагачує інтонаційну структуру твору порівняно з тим, як це могло б бути за умови звернення до об'єктивної манери.

У системі персонажів "Фавста" Конюшина включений у дві опозиційні пари. Це, з одного боку, Конюшина — Кленцов — опозиція двох ідеологічних точок зору (носія української національної ідеї та речника великодержавного шовінізму), і, з іншого, Конюшина — Конончук як зіставлення "сліпого" і прозрілого, пробудженого від духовної летаргії села. Перша опозиція — це сутічка непримиренних позицій. Царський офіцер Кленцов ненавидить "самостійника" й "бандита" Фавста як руйнівника того ладу, який виплекав Кленцова. Втім, образ офіцера окреслений лише кількома штрихами. Коч синка мав намір, як визначено в рукописі, "колись намалю-І вати образ Кленцова як носія великодержавною шовінізму". 1

Інакше пов'язані між собою Конюшина і Конончук (срdsJ', звучність прізвищ тут не випадкова). Цих героїв можна вль»-

нено трактувати як подвоєння (чи різновиди) одного суспільного типу, взятого в різні моменти його еволюції. Конюшина — сформована^ особистість. Слідчому Однорогову він з гідністю пояснює, чому пішов у повстанці: "Ая... Пішов, не можна не йти, бо коли підпалити хату Грицькові та Омелькові, то вони тоді за вила і гідність свою згадають, ая... Мені ж, самі казали, людині свідомій, треба свідомо і прямо у вічі ворогові дивитися,..". (Конончук же, найнужденніший, найжалюгідніший з-поміж арештантів, якраз з тих Грицьків та Омельків, що про свою гідність ще не згадали. Він давно вже втратив образ людський. "Це — темне і вбоге село, село, яке підписує собі акти обвинувачення трьома хрестиками, а вже пізніше, в тюрмі, падає додолу на коліна, коли побачить кришку хліба"). Але Конончукам судилося за певних обставин змінити загиблих Конюшин. Шмат хліба, відданий у тюрмі Фавстом Конончукові при останньому прощанні, набуває значення символічного і не може не потрясати навіть цю заско-

-

рузлу душу. В останньому, вже напівусвідомленому пориві збожеволілий від мук Конюшина малює кров'ю на стіні велику літеру "У". Його забрали, не давши докінчити. "А Конончук держав у руках шматок хліба, що його дав йому Фавст із Поділля, і ридав". Цим реченням закінчується відомий нам сьогодні варіант. Що ж, символіка фіналу прочитується виразно. Фавст-Конюшина, очевидно, найближче стоїть до Косинчиного "ідеального" героя. Це підкреслюється, зокрема, ліричними партіями оповідача: "Коли догорятиме у віках остання зоря — горітиме моя думка і страждання [...]. В імені твого, Фавсте з Поділля, я пишу ці рядки". Таким чином, ліричне, експресивне начало у порівнянні з ранньою новелістикою Косинки помітно посилилося.

Основна думка таких зрілих речей Косинки, як "В житах",

' "Політика", "Мати", — це ствердження недосконалості, трагічної дисгармонійності світобудови. Світ розколотий на воро-

: гуючі Табори, кожен готовий пожертвувати не лише власним, а й чужим життям, щоб утвердити вищість своєї правди, своїх переконань. І нема кінця цій виснажливій боротьбі, кривавому круговороту смерті. До такого трагічного висновку підводив уже пам'ятний діалог • комуніста-китайця з селянським

отаманом у "Голові ході" (1923): "Чуєш, хлопці, "патрон єсть — свобод єсть! Мой умірай за свобод". А ми за що вми-

раємо?" Ніхто з ворогуючих сторін не здатен змінити світ на краще, ніхто не володіє остаточною істиною. Косинка пробує шукати її в якихось інших вимірах, над протиборствою. Авторська ціннісна позиція здебільшого не є позицією, близькою до точки зору якоїсь з ворогуючих сторін. (Втім, незалежно від характеру політичного протистояння, можна зауважити, що авторське співчуття, коли воно якимось виражене, все ж завжди на боці жертви.) Правда кожного табору показана як своєму ілюзорна. І авторське бачення — це не схвалення чи осуд, а якраз розкриття цієї ілюзорності.

У цьому зв'язку цікаво розглянути структуру одного з найвідоміших Косинчиних творів — "Політики". Тут кожен з ворогуючих персонажів засліплений ілюзорними ідеями, власною непомилністю і взаємною ненавистю. В композиційному плані це один з найдосконаліших творів Косинки. Вся новела напоєна передчуттям неминучої трагедії. Мирна картина різдвяного родинного застілля обростає насторожуючими деталями. Напруга наростає з кожним епізодом, несміливі спроби якимось її розрядити не вдаються. І дія, як стиснена пружина, вибухає трагічним фіналом. Вже у вступному абзаці розкривається точка зору головного героя з його короткого монолога: Мусій Швачка з родом "на ножах", йде він у гості "на злість" багатим своякам. Комнезамівського ватажка автор представляє з доброзичливою іронією — в оцінці його дружини: "Слово "політика" вразило Мар'яну: це так дражнили на селі її чоловіка, що ліпив іноді оте слово туди, де й не слід". Мусій не спиняється ні перед чим. Він відрізав землю навіть у Мар'яниного батька, "ворогів нажив півсела". Тепер, збуджений постійною небезпекою і запалом боротьби, найбільш покладається на те, що йому "за стрільбу сам цар Микола медалю видав". У відповідь на чоловікові хвацькі погрози куркулям дружина тільки вибачливо подумала, "зітхнувши важко": "Ой гарячий, ти, Мусію, та клепки не хватає!" Тривожні передчуття щодо цього святкування з браунінгом у кишені мучать малу Степани-ку, На доччині застереження, звісно, не зважають, але драматизм дії після цього ще зростає. Не заспокоює навіть "зоряна дорога" до батьківської хати, коли "кінь бреде земами сніговими, і сніг курить під його копитами, мов золотий пісок". Мар'яна якийсь час почувується щасливою, навіть гордиться чоловіком, але її все ж не покидає "невідомий їй

68 •

острах". Неспокійно і в Мусієвій душі. Найменша пригода — кінь "злякано захріп" -- приводить до того, що "Мар'яна цокала з переляку зубами, Мусій обережно, тихо якимось витягнув

з кишені револьвера". Зоряна тиша прекрасної зимової ночі, яка навіть високі помисли, щасливі мрії, — різко контрастує з поведінкою зляканих, озлоблених, змучених небезпекою людей, з їхніми скупими на радість буднями. Це — протиставлення високого призначення людини, 'Якій дано жити у гармонійному, сповненому красою світі, — і її невміння щедрим даром розпорядитися, невміння жити за природними законами Добра і краси. •

Небезпекою, що зупинила героїв, був всього лише напівзамерзлий посеред дороги кіт. Знервовану жінку не в жарт злякала лиха прикмета; В композиції новели це ще один ступінь наростання внутрішнього драматизму, ще одне нагадування про ймовірність трагічної розв'язки різдвяної історії. Мар'яна заходить до материнської хати зі сльозами й страхом. Непривітно зустріли її чоловіка заможні родичі. Конфлікт, таким чином, переходить у пряме зіткнення. Мусій і тут відстоював свою "правильну" більшовицьку політику, гості докоряли за відрізані десятини, за позичені Мар'яні буряки. А стара Кушніриха "з гордістю" просила заспівати "тієї України, хай хоч сина згадаю, що комуна за Петлюру вбила". Її материнське горе так само невтішне, - як і Мар'янин вдовиний розпач. Ніхто не хотів поступатися у своїй нелюдській затятості, ні про яке зближення позицій не могло бути й мови. Починається застілля словесна дуель, де кожен по-своєму оцінює дійсність, найглибиншій її основи, і ці оцінки — полярні. Не чули материнських прохань, несміливих спроб примирити непримиренне. "Сварка от-от мала закипіти". Вже тягається Мусієві тремтячі пальці до зброї, вже постукував загрозливо ніж у руках розкуркуяеного ним Кушніра. "І божевільний жіночий крик "заглушила розбита об одвірок пляшка, постріл" десь у сінях і хрипке, мов недорізаного бика, булькотання." "Натуралістичні деталі (слуховий образ у процитованому реченні доповнюється далі зоровим: "Швачка лежав у сінях, навзник, ніж кабан ниць кий (підкреслення моє — В.А.), з великою червоною колодочкою, стримів йому межі плечима") підкреслюють, звирячу жорстокість, нелюдську сліпу озлобленість рідних по крові людей.

, Вбивця знаходить найвірогідніше пояснення для сусідів — "п'яна, суместна драка", в якій люди втрачають контроль над своїми вчинками.

Але чим же так страшно напоєні Косинчині герої? Роками плекана ненависть, неодмінний поділ світу на своїх і чужих засліплює їх, змушує забути і родинну приязнь, і християнську любов до ближнього, і таїнство святвечора. Після напруженої сварки, яка от-от мала вибухнути чимсь страшним, за столом "все, здавалося, знову було по-старому". Фальшивість у ставленні не лише один до одного, але навіть і до одвічних святинь, автор підкреслює виразною іронічною реплікою: "Жінки заколядували, вихваляючи гостинність господаря з господинею, Христа — дитя малеє — славили, і хата гула радощами за теє дитя".

Зріла Косинчина проза дихає певністю в тому, що злом не побороти зло. Це те ж тичининське зрозпачене попереджена про "навіки обідніле" людське серце, про неохідність партії, де на людину дивляться, "як на скарб світовий". Мусій Швачка і його родичі — вороги змушують згадати Косинчину "Темну ніч". Це, власне, той же комуніст Байденко і його супротивники — повстанці, той же конфлікт, перенесений в інший час. Нічого не змінилося й після громадянської війни. Кожен зостався при своїй правді, і знову мирне застілля дихає смертю. Не стали господарями повстанці, які вмирили, здавалося, за свободу, не встановили на землі обіцяної справедливості й миру Байденки та Швачки. В обох творах авторське співчуття на боці жертви. Але ж жертви ці не безвинні.

Косинка все ж пробує шукати ідеалів, які могли б примирити ворогуючих. Цим ідеалом для письменника стає образ матері, материнської любові й всепрощення. (Зауважу, що де в чому подібну еволюцію у пошуках ідеалу пройшов і неоромантик Хвильовий, Він побачив порятунок від невпинної ескалації звіри і зла в образі Богоматері, вселюблячої Марії. У Косинки голос земної матері, української жінки часом пробує примирити криваві пристрасті.)

Письменник впродовж всієї своєї творчості ніколи не піддався жодним романтичним ілюзіям. Відтворюючи лише сприйняту реальність і лише такою, як вона сприйнята, імпресіоністи відмовлялися від будь-яких умоглядних її трак-



тувань, від конструювання якогось вимріяного, позачуттєвого світу.

Навіть в найдидлічніших Косинчиних творах звучать і тривожні нотки, нагадування про нетривалість цієї повнокровної краси, схопленої зором художника. Але водночас усвідомлення минушості надає зображуваному ще більшої принадності, вияскравлює барви і форми. Яскрава, радісна тональність новели "В житах" твориться перш за все з допомогою багатой і вишуканої кольорової гами. Зустріч дезертира Корнія зі своєю юнацькою любов'ю, "загубленою в житах" долею Уляною відбувається на тлі чудового ранкового пейзажу. Тут кожній спостереженій барві відповідає певний нюанс настрою, душа героя навдивовижу співзвучна з навколишнім світом. Негадане побачення — як чарівне інтермецо в нелегкому, "дикому, вовчому" дезертирському житті. (Про специфіку саме такого, умовно названого "інтермеццовим", хронотопу, характерного саме для імпресіоністичної прози, йтиметься в спеціальному розділі).

Несподіваність того, що відбувається, загострює сприймання героя-оповідача (а саме й о г о і лише його очима побачене все зображуване в творі), допомагає вирізнити й закарбувати в пам'яті безліч деталей, які в буденній обстановці zostалися б поза увагою. (Можна висловити гадку про безпосередній вплив "intermezzo" Коцюбинського на задум цього Косинчиного твору.) "В житах" — це розповідь золотих, синіх, рожевих і червоних барв, "крайкована синіми льонами плахта з вівса, ячменю і п'яних гречок". Напоєність сонячним сяйвом, яке змішує у мінливій грі відтінки барв, оповиває землю тремким заколисуючим маревом, "тліючим" мерехтінням, — риса, що надає імпресіоністичним пейзажам Косинки та Коцюбинського близького колориту й емоційного звучання.

Корній живе у згоді з ритмом природних змін, і настроїв героя суголосний їм. Його дезертирський час — це сутінкова синь. Левади "манять зрадливо вербами", сонце "вже й цілуватися лізе", а юнацький чуб "розчісували уже другий рік дощі, сніги". Загалом, "мені не звикають до одноманітного ритму хлібів, і степ для мене знайомий, як і моя "японочка". Степ і дарує Корнієві коротку мить незахмареної радості. Улянина "червона хустка зайнялася й горіла степом од краю до краю". Все зображуване заломлюється в суб'єктивному

сприйманні, всі оцінки — вияв піднесеного душевного стану героя. І це суб'єктивне сприймання відмінне від буденних вражень обох персонажів. Спадах пристрасті змитає всі умовності Та безхмарне, ідилічне щастя у Косинки може бути лише миттєвим.. Дійсність одразу ж нагадує про себе, і в есприйманні героїв тьмяніють барви дня: "Тихо поцілувала, рвонула льону горстку, й-очі були, сині-сині, мов льон, а хустка гасла". "Це була лшне святкова мить, і, сповідується герой, яскравий спогад "горить перед і мною ще й досі".

"В житах" — одна з найжиттєлюбніших Косинчиних новел. Вона, пронизана, як на полотнах імпресіоністів, сонцем і прозорістю, тремтлива далина степового шляху манить несподіванками. "В житах" — якраз з тих творів, що й дали підстави Я.Савченку вирізнити "міцне радісне світовідчуття" Косинки. "В його творчості почуття сили, бадьорості, навіть якогось чисто біологічного щастя, б'ють мов з глибокого джерела". "Творів його не можна читати, не проймаючись пере- живанням фізичного здоров'я. У них багато — сонця, руху, повітря й простору"<sup>13</sup>. Це якраз та повнота сприймання світу, повнота чуттєвого досвіду і чуттєвої насолоди, які справді властиві Косинчким творам і які є одною з характер- них рис імпресіоністичного ставлення до світу, а відтак і ' імпресіоністичної поетики. (Врешті, фразу про багатство сонця, ■ руху, повітря, й простору легко уявити в характеристиці якихось пейзажів художників-імпресіоністів).

Здебільшого ми-бачимо Косинчиних "земляних" героїв-селян у боротьбі, в злій напрузі. Корнієва ж історія — апофеоз гармонійної, щасливої злитості прекрасної в своїх почуттях людини з чудовою навколишньою природою. Мить втіленої гармонії не знімає недосконалість світобудови; Щаслива Корнієва доля знов губиться у житах. Нагадування про вічну мінливість світ<sup>7</sup>, даного нам через наш чуттєвий досвід, є одним з важливіших- мотивів імпресіоністичної творчості.

Авторська, безсторонність, відмова від позиції всевідаючого - творця привели, до. оновлення засобів психологічного аналізу.. Це стосується й творчості- Гр.Косинки, легенда про "традиційність" якої так довго побутувала в критичній і читацькій свідомості. Косинка здебільшого утримується від передачі роз'яо-

гих роздумів героїв, майже немає тут їхніх самооцінок. Імпресіоністична проза дуже рідко звертається до типових психічних станів, вона цікавиться душевними переломами, навіть афе'ктами.

Імпресіоністи вважали, що "дійсність, люди, речі, й події та взагалі все, що нас оточує, не є [...] насправді таким, як ми звикли його бачити, бо воно є наслідком вивчених і прийнятих нашою свідомістю концепцій, ідеологій, теорій тощо, від яких треба звільнитися, щоб пізнати справжню дійсність. Тому письменники та теоретики імпресіонізму були переконані, що хто, досліджуючи явища, думає, що бачить їх такими, якими вони є в дійсності, той "є наївним реалістом"<sup>14</sup>.

Косинчині герої здебільшого не схильні до роздумів. Не надто доброзичлива критика свого часу відмовляла авторові у здатності представити мислячих персонажів: "Проте, точніше сказати, це не мислення, а почування. Косинка не може розповісти, як мислять його персонажі, а як і що почувають"<sup>15</sup>. Але ж це якраз і було принциповою і свідомою настановою письменника-імпресіоніста: відтворення первинних чуттєвих вражень, а не узагальнено-типізуючих образів і роздумів. До того ж в окремих творах, де сильніші елементи реалістичної манери письма, Косинчина поетика знає найрізноманітніші засоби для розкриття внутрішнього світу героя, зокре.м.; й ■ мислительних процесів. Він часом звертається до внутрішніх монологів, до невласне прямої мови. Використовується в деяких творах і прийом сну. Майстерно вміє відтворити Косинка уривчасті думки, асоціації знервованого, звідчаєнрго героя в стані крайнього психічного напруження. Тут якесь одне слово, миттєвий спогад, дріб'язкова деталь заповнююють сві-до-мість, набувають майже символічного значення. (Ось полонений укапіст Рубель ("Десять") чомусь весь час згадує про тепер уже марні застереження товаришів, які послали його на завдання: "Думка Рубля, чогось дивно для нього самого, спинилась на Горобцеві, шугнула до його товариської поради, і в голові серед страшного хаосу вимережалось тільки одне слово "пропав", пропливло трохи в пам'яті і раптом стало: на нього

" Черненко О. Михайло Коцюбинський — імпресіоніст, — С.29.

<sup>15</sup>Савченко Я. Критичні нотатки. ~ Червоний шлях. — 1927. № 4. — С. 171.



хижо, злісно дибились очі Діброви". Думка чіпляється за другорядне, боячись страшної реальності.).

Чи не найважливішим засобом психологічного аналізу стає у' Косинки художня деталь (асоціативна, лейтмотивна, символічна тощо) як фіксація моментального враження чи безпосередньої реакції на дійсність. Цю рису його творчої манери відзначали вже перші рецензенти Косинчиної прози: "Вражає вмільсть Гр.Косинки підкреслити певний психологічний момент чисто фізіологічною рисою, суго натуралістичного типу"<sup>16</sup>, —' відзначала В.Клименко.

Часом живописна деталь наскрізно проходить через всю новелу; служачи ніби додатковим композиційним каркасом (як різноманітні згадки про "місячний сміх" в однойменній новелі або нагадування про виритий із землі череп у "Голові ході"). У "Сорочці" згадка про куплену в Парижі елегантну сорочку з "аристократичними" гудзиками виконує роль композиційного обрамлення (так само й згадка про омріяну хлопцем гармонію в однойменному творі). У трагікомічній новелі "Циркуль", яка за своєю поетикою, емоційним звучанням стоїть дещо осторонь у доробку письменника, навколо випадково знайденого голодним вчителем у кишені циркуля розгортається весь сюжет. У Косинки чимало натуралістичних деталей (як в "Голові ході", в "Троєкутному бою"), але знаходимо й вишукано-романтгоовані образи (як в "Заквітчаному сні").

У різні періоди творчбсті Гр.Косинки зображальне і виражальне начало поєднувалися по-різному, А відтак змінювалося і співвідношення функції автора і героїв, стввідношення елементів різних стильових систем, зокрема імпрсіоністичної та реалістичної.

### 3. Точки зору

автора і героїв  
в імпресіоністичній прозі

А.Головка

У ранній прозі Андрія Головка цікаво простежити проблем^  
точки зору на зображуване, співвідношення позицш автора \

персонажів у процесі розгортання новелістичного дискурсу. Неприйняття насильства і всезагального озлоблення наголошується через зіткнення цього потворного світу і його часто фальшивих цінностей — з чистим дитячим еством. У основі всіх кращих новел та оповідань письменника 20-х років ("Червона хустина", "Пилипко", "Дівчинка з шляху", "Товариші") лежить опозиція дитячого й дорослого світосприймання. При розгортанні новелістичної дії ця опозиція часто постає як опозиція добра і зла, істинних і облудних цінностей. У більшості Головкових творів саме дитяча оцінка, визнання з боку дитини є безсумнівним, абсолютним критерієм добра і зла. Все це об'єднує його ранню творчість у певну цілість, так що можна розглядати кожну з новел як шваріант основного конфлікту, який весь час знаходиться в центрі уваги письменника і досліджується з різних точок зору.

Здебільшого все зображуване послідовно передається з точки зору персонажа-дитини, з авторськими оцінками зустрічаємося лише в окремих, в основному фінальних, епізодах.

Протиставлення дитячого й дорослого світу як світу доброго й злого найпослідовніше проведене у кращій новелі Головка, в його "Червонш хустині". Ця історія перетворення святкової хустини як уособлення радості у традиційну пісенну китайку, що символізує трагедію, подана з точки зору маленької героїні. Причому її погляд в усьому протилежний батьковому, і якраз батько стає винуватцем трагедії. Оксанина радість, повнота сприймання нею життя як постійної обіцянки свята раз у раз гаситься батьковою похмурістю й озлобою. Протиставлення можна простежити через увесь твір. У вступних епізодах окрилена довгожданим подарунком — хустиною дшчина сприймає світ крізь радісний серпанок. Лише батько не розподіляє її настрою: "на лаві сидів похмурий", "не в жарт іїце дужче похмурился й очима вштрикнув дівча", а на Оксаніне звертання до подружки "батько гримнув, а дід посміхнувся у сиві вуса". Це все спостереження самої Оксани. Вони доповнюються авторською ремаркою, однією з небагатьох у новелі, побудованій в основному з точки зору героїні: батько "нахилився під лаву за стільцем, бо мати вже постави- , ла на столик миску з борщем, тому й не бачив ніхто, як ворухнулася в його рудих вусах усмішка гадючкою і десь там заховалася",

Події, що відбуваються в селі, поступово захмарюють святковий настрій дитини. Першою в цьому ряду була зустріч з арештованими селянами, з-поміж-яких Оксанина подруга пізшла свого тата. Після цього епізоду письменник у сусідніх реченнях нагромаджує синоніми на означення душевного потрясіння: Оксані "сумно", "боляче", "тоскно", "нудьга". По ступово поглиблюється відчуження не лише від батька, але й від матері, наростає мотив духовного сирітства, яке врешті й, зоставить Оксану сам на сам з недитячою трагедією. До речі, Оксанина відчуженість від батька підкреслюється ще й порівнянням їхніх стосунків з переживаннями сусідської дівчинки Федорки, яка, здається, ніколи не втрачає духовного зв'язку зі своїм арештованим батьком. (Ранню творчість Головка за галом було б цікаво проаналізувати з допомогою інструментарію психоаналітичної критики, але це виходить за межі завдань даної роботи.)

Зустріч з пораним селянином, який разом з товаришами втік уночі з-під арешту, сповнює Оксану співчуттям і дорослою відповідальністю за доручену таємницю, власне, за чуже життя, яке тепер залежало від неї. Дівчинка не може передбачити зраду з боку найближчих людей. Підозра, яка з'явилася було вночі, коли батько заговорив про витоптану кіньми гречку, втонула в солодкому дитячому сні, злилася з почутою напередодні піснею про "жито, копитами збито". Напруга сюжету досягається через використання феномену "наївної" героїні, персонажа -дитини. Це дозволяє автору аж до фінальних

сцен залишати її невідаючою щодо ціннісних орієнтацій, а відтак і намірів батьків, хоча для читача (як і для дорослих героїв) у тексті досить реплік — сигналів, мікроепізодів, які розкривають справжній стан речей. Дискурс якийсь час розкривається в двох паралельних планах: у плані сприймання Оксани, котра не здогадується про справжній стан речей і вірить у щасливе закінчення незвичайних подій, і в плані дорослого (батькового) сприймання, який знає, чого добивається. Батько й дочка не думають про наміри одне одного і не хочуть враховувати їх. Читацьке сприймання, зрозуміло, охоплює, абсорбує обидва названі плани. (М.Бахтін пропонував називати різні плани тексту, пов'язані зі сприйманням і оцінками різних персонажів, ціннісними контекстами героїв, які можуть обійматися ціннісним контекстом автора-читача.)

Дитяча підозра наростає після підслуханої нічної розмови

дорослих:

"Батько мгукнув.

Згодом знову мати: -

— Ну, і що ж?

— Сказав. Завтра поїдуть,

- — А за копи ж як? -

■•■ — Та як... Обіцяв. Хіба пан дурний? Може ж, я йому іще колись у пригоді стану?/?

Оксана насторожилась, аж голову підвела, і вухо до батьків повернула. Вони мовчали. Потім батько зітхнув, а мати спитала тихо:

— Чого ти? • ■ . . . .

Павза. Рипнув полом батько й ще зітхнув. Каже: ; — Це ж вони кіньми... гречку, як є, витолочать... -

Оксана аж кинулась і сіла хвильна. Мати почула.

— Зого ти, Оксано? Спи. А батько й собі неспокійно:

— Чого ти?

— • Та ви ж про гречку щось... Хто кіньми витолочить?

— А, дурна. Про гречку ж... Буря, думаю собі, мабуть, як є витолочила... Спи собі.

Дівчина лягла. А було тривожно".

Трагізм новели наростає. Оксана вже не може повернутися до стану радісної безтурботності, щасливого невідання. Вона дорослішає й мудрішає - під тягарем відповідальності Але все ж перехід від майже цілковитого невідання, чистої, "святої" віри — до краху ілюзій і націй у фінальному епізоді був страшним і болючим для героїні.

Найвиразнішою "підказкою", нагадуванням про можливість трагічної розв'язки був пісенний рефрен, введений і

як епіграф, і як'деталь в одному з найнапруженіших епізодів твору. У фіналі він підводить до ковочасної трагедії.

, Історія знов ілюструє давній, вічний мотив. Оксана чує постріли, бачить трьох вершників, "мов трьох воронів", "обіч гречка", і "збита-збита копитами". Героїні відкривається страшна правда: "Кіньми, поїдуть.., — шепотів бать- '!

, ко вночі, — це ж гречку витолочать. Він знав, і мати знала.

' То він і козакам сказав. Він, він. — Забило серце на спо-

'-лох".' :

Слід наголосити на паралелізмі (і водночас на протиставленні) вступного й фінального епізодів. На початку твору бачимо Оксану сам на сам зі своєю дитячою радістю, якої не хоче ні зрозуміти, ні розділити похмурий, насуплений батько. Вона виривається з дому, як з тісної клітки, на зелені сільські вулиці, до подруг. У фіналі героїня також застається сам на сам зі страшною трагедією, не має з ким розділити пережите. Але тепер уже їй нікуди втекти. Її самотність, відчуженість від найближчих людей тут набуває інших, майже глобальних; вимірів. Вона почувається загубленою в пустельних, збезлюднених, зловісними тінями вкритих просторах: "Стернями, як привид, ішла — очима великими дивилася перед себе. Далі, далі... Лиш маячить... Набігли тіні — крилами чорними торкалися до неї і далі летіли. Дзвеніла просторінь".

Новелістичний фінал надзвичайно полісемічний і водночас відкритий (ця відкритість підкреслюється, означається навіть синтаксично, через незавершеність, уривчастість, неповноту речення). Тут звучить і мотив самотності, невідшкодовності душевних втрат, і мотив зрадженої віри, і, звичайно, ж, надія. (Як завжди у Головка, оптимістична нота вводиться через пейзажну деталь, звернення до насичених, сонячних, світлих барв: "А далина синя, сонцем гаптована, таємно дивилася в очі... і ждала..."). Сучасна дослідниця справедливо відзначає певну психологічну монотонність Головкової новелістики: "У А. Головка спостерігається психологічна монотонія (життєствердність, сонячність), що, з одного боку, сприяло створенню одухотворених образів, а з іншого, до деякої міри, спрощувало трактування суспільних процесів"<sup>1</sup>.

Але, можливо, однією з найважливіших у цьому фінальному багатоголосі висвітлюється для читача проблема ціни, співвідношення справжніх і фальшивих цінностей. Батьків аморальний прагматизм якраз і спричинює трагедію. Оксана карається безвинною (але від цього не менш гіркою) виною за смерть людини, котра довірилась їй. Батьки ж заплатили за свій прагматизм, за свої облудні цінності руйнуванням родинних стосунків, довічною відчуженістю від дочки. Пролита се-

<sup>1</sup> *Ситам Г.* Особенности лирико-импрессионистической стилиевой системы ранних произведений А.В.Головка в контексте развития украинской прозы первой половины 20-годов. — Автореферат лисе... — канд.филолог.паук.. — К., 1990.

ред квітучої гречки<sup>1</sup> кров назавжди розділила, розвела у ворожі табори найрідніших людей. Вина дорослих свідомо й непрошенна, їхні життєві цінності виявляються збанкрутованими. І цей крах тим сильніше вражає, що автор зважився зіштовхнути первинні, найбільш значущі людські цінності: батьківську й доччину любов, дитячу віру в добро й довіру до світу — з облудою і зрадою. Таким чином, ціннісна позиція героїні, послідовно протиставлена Ціннісним орієнтаціям дорослих, зливається у фіналі з авторською (і читацькою).

Прикметно, що у другій редакції твору (1948), яка впродовж кількох десятиліть побутовала в читацькій свідомості, це протиставлення ціннісних контекстів батька і дочки знято. Всі згадані вище деталі, які підкреслювали протиставлення дитячого й дорослого світу в межах однієї родини, духовне сирітство Оксани, було вилучено. А відтак зникає паралелізм вступних і заключних епізодів, і фінал провисає, втрачає свою полісемічність. Внутрішня конфліктність, протиставлення ціннісних контекстів персонажів, які й рухали розвиток дії, знімаються. Класовий конфлікт виступає чисто зовнішнім, не обумовленим попередніми стосунками, психологічними характеристиками героїв. Руйнується композиційна стрункість новели. Тут уже вся вина об'єктивно падає на Оксану, яка проговорила подрузі, дочці панського прислужника Мусія, і не зважилась признатися в цьому батькам. А метав ціни, заплаченої дорослими за зраду, майже зовсім зникає. Загальнолюдська проблематика поступається місцем простолінійно страктованому класовому конфлікту, де бідні завжди праві, а багаті є носіями зла. Художня цілісність твору звичайно ж втрачалася у новій редакції, продиктованій чисто цензурними, позаестетичними міркуваннями.

"Пйлипка" й "Червону хустину" можна розглядати як своєрідну діалогію, як речі взаємовіддзеркалені, в тому сенсі, що в обох творах у центрі уваги стосунки дитячого й дорослого світу. Однак коли в "Червоній хустині" ці світи протиставлені як добро і зло, як істинні й фальшиві цінності, а дитина переживає трагедію самотності й зради, то в "Пйлипкові" дитяче сприймання гармонійно співіснує з дорослим. У цьому творі лінія протистояння проходить між двома таборами дорослого світу, і герой-дитина приєднується до одного



- з таборів, підтверджуючи таким чином істинність саме цих духовних, етичних цінностей та критеріїв.

Автор постійно наголошує зрідненість маленького героя з навколишнім природним, селянським світом. Природа постає не просто тлом для розвитку подій, а психологічною категорією, важливим чинником, що зумовлює поведінку героя, часом навіть сприяє чи заважає його діям. Пилипкова органічна причетність до навколишнього природного світу...з перших рядків підкреслюється знаменитою портретною характеристикою: "У нього очі, наче волошки в житі. А над-ними з-під<sup>4</sup> драного картузика волосся — білявими житніми колосками". Жорстока стороння сила вривається в звичне життя, руйнує його усталений лад. Письменник не зупиняється перед нагнітанням натуралістичних подробиць. Більшість цих страшних епізодів показано через сприймання дитини, з точки зору головного героя. У композиційному плані початком трагічних подій є епізод вуличного бою, який "Пилипко з хлопця-ми-пастухами бачив f...j з горба, де пасли". Події розвиваються навалюють: німці займають село, в хаті хлопчик чує розмову про розстріли, про партизанів, з якими треба зв'язатися (ця фраза-підказка ключова для дальшого розвитку сюжету, для вибору героєм свого місця в перебігу подій); далі на очах дітей гайдамаки жорстоко б'ють і арештовують батька, десь чуються нічні залпи, жіноче голосіння... Так відбувається душевний перелом, страх і відчай породжують бажання протидії. Письменник відтворює сам момент перетворення жертви у рятівника. Прикметно, що у Головковій системі етичних координат дитина не може стати месником (чим зловживала пізніша соцреалістична література), вона є уособленням добра, співчутливості, надії на минушість зла.

■ Пилипко бере на себе місію порятунку від цієї грубої зовнішньої сили, яка загрожує батькові, родині, односельчанам. Вчорашні будні бачаться хлопчикові уособленням життєвої повноти, мирного спокою й щастя. Повернення до них, майбутнє цілого села залежало тепер від Пилипка. Після виснажливого гонитви нічним степом, під ворожими кулями, хлопчині на мить примарилось, що повернулися вчорашні мирні клопоти: "Тихо. Степ... Десь у хлібах кричав перепел, і туман стелився од річки. Пахло полином. І тишею, спокоем віяло звідусіль. На мить хлопцеві здалося, що так і є: тихо, спокійно. А

він це привів коня пасти на ніч..." (Принагідно зауважу тут властиву саме для імпресіоністичної поетики точність, скурпульозність у фіксації слухових, зорових вражень, запахів і барв). Письменник передає Пилипкові враження від нічного степу, пізніше його ж наївними очима читач спостерігає повстанський табір, хапливі приготування до бою.

На початку твору, пам'ятаємо, бш у селі спричинює трагічні наслідки. Саме цей епізод був ключовим, зав'язкою, від якої розходилися нитки дальшого повіствування. Другий батальний епізод, коли "вибили німців із села", виразно паралельний, співвіднесений з першим описом бою, вступу окупантів. Ці два епізоди, і закріплюють композицію Головкового твору. Тоді як вступний опис-портрет і фінальний — пошуків пораненого Пилипка — є, власне, обрамленням основного сюжету. У фіналі "Червоної хустини" зраджена дорослими дитина зостається самотньою серед пустельного степу, віч-на-віч зі своєю трагедією, з тягарем безвинної вини за смерть людини, яку вона не змогла врятувати. В "Пилипкові" стосунки дорослого й дитячого світу з самого початку окреслені інакше. У цих стосунках немає протиставлення, вороженості, і маленький герой виходить із житейських випробувань переможцем, рятівником. Тому фінал звучить цілком відмінно від "Червоної хустини". Пилипкові випало звершити подвиг на очах всього села. Натовп вийшов на околицю зустрічати своїх "збавителів", і слідом за ридуючою матір'ю "юрба й собі полилася (...) аж за село" шукати пораненого хлопчика. Його самопожертва, пролита в бою дитяча кров набули значення символу. Пилипко став рідним для врятованих ним людей. (До того ж його смерть лягла б тягарем вини на дорослих, сильніших). Всі ці неоднозначні почуття переполюють натовп і знаходять вихід у радісному віддиху: "Живий!" "Зітхнули десятки грудей. Очима великими, навшпиньки спиняючись, кинулись до хлопця, що на руках несли. Й дихання затіли. І на них глянули сині очі, наче волошки в житі. А на них — волосся білявими житніми колосками, й по них стікала кров на обличчя бліде, на сорочку полатану — полатану й на землю під ноги — кап... кап...". Майже дослівно повторений портрет слугить коштизійній викіченості твору.

В "ситуацію порятунку" (тут уже один щодо одного) ставить А. Головко своїх малих персонажів і в оповіданні "Това-

риші", здатністю співчувати й допомагати перевіряється "справжність" багатьох персонажів "Дівчинки з шляху". Проте в цих творах автор не сягнув художньої досконалості "Пилгажа" і "Червоної хустини". Вони аморфніші, драматизм подій визначається більше зовнішніми, незалежними від героїв, ніж власне психологічними чинниками.

Порівняння художньої структури "Пилипка" й "Червоної хустини" допомагає розрізнити елементи імпресіоністичної й реалістичної поетики у прозі А.Головка. У першому оповіданні авторський погляд, оцінки з точки зору автора проявляються значно частіше, ніж у другому, де здебільшого превалує точка зору героїні. Очевидно, це і є одна з рис, що дають підстави вирізнити імпресіоністичні та реалістичні елементи.

Для імпресіонізму характерна якраз настанова на мінімальне авторське втручання, оцінювання, на відтворення "неінтерпретованих", первинних відчуттів і вражень. З цього погляду стиль "Червоної хустини" можна зважати найбільш насиченим саме імпресіоністичними ознаками з-поміж названих оповідань. На це вже не раз вказували дослідники<sup>18</sup>. "Червона хустина" вирізняється серед інших Головковів творів уривчастістю й емоційністю синтаксису. Зовнішніх подій тут небагато, натомість, що якраз і є прикметним для імпресіоністичної прози, багатозначна символічна деталь (червона хустина — червона китайка) служить основною сюжетно-композиційною опорою. Уривчасті, часом хаотичні враження схвильованої героїні передаються в їхній первинності, невпорядкованості, без авторських коментарів. Це стосується, зокрема, й зорових вражень, пейзажів, барв. (Дівчина лягла. А було Я тривожно. Знову перед очима став малюнок фарбований: -Я "Ніч у степу... Гречка й він... Згадалося, як, вели їх учора ву-Я лицею. Ще біля ставка пригадалася пані сердита з голубою Я парасолькою... І знов — степ... Крапки кіп і біла латочка греч-Я ки... Потім фарби злиняли"). Процитований уривок дає можливість відчути зосередженість автора саме на зорових, кольорових образах, на засобах "кольорового" психологізму, коли з'я-

певним кольором завжди співвідноситься певний нюанс на-строю.

Сам вибір ситуації в "Червоній хустині", вибір героїні аж ніяк не характерний для реалістичної прози. Адже її доля, зокрема її відчужене становище в сім'ї, відсутність душевного контакту з батьками — все це з психологічного боку можна трактувати швидше як явище виняткове, ніж типове. Саме імпресіонізм (як і неоромантизм, інші модерні течії) був уважний, на відміну від реалізму, до героя нетипового, героя з розколотою, роздвоєною психікою. Головка одним із перших ризикнув представити в якості такого роздвоєного героя дитину — цим визначала<sup>1</sup> самотність багатьох його психологічних характеристик. (Тут можливі певні паралелі з "Подарунком на іменини" Коцюбинського, де відбито момент пережитого хлопчиком душевного потрясіння, сплеск ненависті до батька, котрий враз став для дитини уособленням всього зла навколишнього світу, прямим винуватцем смерті жінки-революціонерки. Сюжетна ситуація де в чому подібна. Але у Коцюбинського зображуване здебільшого бачимо з точки зору автора або когось з дорослих героїв. Персонаж-дитина тут пасивніший, ніж у Головка. І сам осуд всього дорослого світу з його жорстоким, несправедливим устроєм подається більше з точки зору автора, ніж малого Дорі, для якого все зло уособилося тепер в постаті батька. Оксана спокутує чужу вину, приносить очисну жертву своїм щирим поривом співчуття, своєю штайкою-хустиною як останньою шанною, відданою загиблomu. Герой Коцюбинського лише в думках плекає помсту, пін не може поки що кинути виклик тотальному злу навколишнього світу; Цю різницю увиразнюють фінальні пейзажні нотки. Оксані "далина, сонцем гаптована, таємно дивияся в очі... і ждала". Дорі ж всю зворотну дорогу ввижається темна розгойдана постать жінки на шибениці. І телеграфні стовпи обабіч "одривалися од землі, підіймалися вгору і тихо гойдались... Раз в один бік, раз в другий...".)

Виняткові в своєму трагізмі ситуації знайдемо у всіх дитячих оповіданнях А. Головка. Він не зупиняється перед нату-ралістичними подробицями, моментами приниження, безнадійного розпачу, пережитими персонажами, зокрема й ма-шми, навіть перед моментами забуття найсвятіших законів іїодської моралі, втрати материнського інстинкту під тиском

"Див.: *Супака Г.* Особенности лирикко-импрессионистической системы ранних произведений А.В.Головка в контексте развития прои первой половини^ 20-х годов. — С.9.

непереборних зовнішніх обставин. Увага до виняткового, індивідуального, зокрема, до моментів активізації підсвідомого внаслідок пережитих людиною потрясінь, у напружених, межових ситуаціях є загалом прикметною рисою імпресіонізму. ("Вся наша творчість ґрунтується на нервових хворобах", — полемічно загострював Е. де Гонкур.). Увага до мінливого, неусталеного була до того ж полемічно спрямованою проти неминучого нівелювання, "усереднення" дійсності реалізмом з його вимогою типізації характерів і обставин. "Імпресіоністи підкреслювали, — пише О.Черненко, — що стежили за всім індивідуальним, "необґрунтованим" та несподіваним в людині, в її психіці, поведінці, в активності її свідомої волі та навіть у перебігу всього її життя".

Описом дитячих страждань, які зоставляють майже байдужою, нездатною щось змінити навіть отупілу від горя і втоми матір, починається оповідання "Дівчинка з шляху": "Іти було важко. Маленькі ноженята, обгорнуті в ганчір'я, чавкали в грязюці й ламалися в колінах. Нило всередині. Іноді тупий голодний біль, як'з цепу зривався, кидався від шлунку в груди, в голову. І темніло в очах. І мліло все тіло. Тоді Марійка знесилено сідала просто на шлях у грязюку й стиха скигвила". Звідчасна, доведена до фізичного й морального виснаження мати кидає хвору дитину. Цей спогад про хворого братика вкладено в дитячі Марійчині уста: "Захворів він дорогою. В людей, де ночували, й покинули його. А самі — тікати. Та наздогнали Бородатий чоловік розірвав матері комір і вдарив. Збіглися люди. І мати шіакалася перед ними й стогнала од болю". Далі й Марійку мати лишає на шляху: "Довго стояла й дивилася в сіреньку грудочку-дитину під тином. Раптом зірвалася з місця й подалася шляхом, ковтаючи сльози". Письменник лише показує, уникаючи будь-яких моральних оцінок та коментарів. Тут майже немає навіть оціночних епітетів. Якщо перший епізод передано з точки зору наївної дитини, то другий відтворено зсередини, через думки матері, яка зважується покинути дівчинку край багатого хутора, щоб дати їй хоч якийсь шанс вижити. А в "Товаришах" діти сидять край шляху над вмираючою матір'ю одного з них. Старшого змушує зостатися біля осиротілого малюка "погляд тужний і пов-

ний жаху", погляд, який зв'язує хлопців нерозривними узами побратимства.. Ця відсутність' письменницького коментаря, відсутність моралізаторських узагальнень у подібних трагічних' ситуаціях особливо впадає в око при порівнянні з українською народницькою Прозою другої половини ХІХ ст. Згадаємо, скільки співчутливих (часто надто слізливих і сентиментальних) слів від автора вплітається в розповідь про сирітську до.. лю, про дитячі'..злигодні, скажімо, в ранньому оповіданні М.Коцюбинського "Харитя". ■

Отже, авторське втручання, авторські оцінки, у відповідності з імпресіоністською настановою на передачу безпосередніх вражень від побаченого, у Головкових новелах зведено до мінімуму. І хоч персонажів поставлено в трагічні, часто принизливі для людської гідності обставини, Головкові оповідання при цьому ніколи не лишають похмурого,- гайтю-

■ чого враження. (Сказане стосується навіть і "Товаришів", єдиної речі, де немає — у першій редакції -• поетичної і символічної фінальної коди.). І цей сонячний, світлий колорит є родовою рисою імпресіонізму. Він розширив уявлення про те, що може бути вартим мистецького зображення. І людина у імпресіоністів ніколи не зливається з принизливими обставинами, вона відсторонена, піднесена над ними. (З ідам пов'язані, зокрема, не раз відзначувані "поетичність", роман-

<sup>1</sup> /ідаший серпанок на картинах художників-імпресіоністів.). В.Прокоф'єв у статті "Імпресіоністи і старі майстри"- стверджує, що "людина, у імпресіоністів має право на більше, ніж " те, що давала і дає їй дійсність"<sup>20</sup>. І, проєктуючи це'узагальнення на творчість конкретних, митців, критик відзначає, що Е.-Щане. "з дивовижною майстерністю умів поєднати поетичну пот^кіщо і стверджуване право на щастя з непоетичним становищем людей"<sup>21</sup>.

;.Подібну "поетичну потенцію" можна вважати родовою рисою теґюїв. А.Головка. Попри весь трагізм пережитого, вони ніколи не постають жертвами. Головкові фінали завжди звернені \* майбутнє, завжди обіцяють героям надію на минущість страждань, на можливість іншого, достойнішого життя. Інстр^меатовці-таких- настроїв письменник підпорядковує най-

<sup>я</sup> Импрессионисты, их современники, их соратники. —

М. 1976. — С.29.

■. Там само.

різноманітніші художні засоби і прийоми. Як уже відзначалося, посилюється роль деталі, ритмічної організації прози. Синтаксична будова фрази характеризується уривчастістю, частими інверсіями. Дуже важливого значення надається ту: пейзажним деталям. Увага до світла і кольору, до того, що і теорії живопису називають деформуючим впливом освітлення (перш за все пленерного, сонячного), — загалом одна з найважливіших засад імпресіонізму.

На різних рівнях структури ранньої Головкиної новели - змістовому, композиційному, мовному, у характері пейзаж; тощо помітний вплив імпресіоністичної поетики. Це позначилося і на характері його психологізму. Оскільки події даються\* з точки зору героя-дитини (і її сприймання майже не коригується автором), то й моральні оцінки, присуди, висловлені дитиною, набувають часто абсолютної переконливості, значення етичних імперативів.

4. Вираження  
ціннісних  
позицій у структурі прози  
М.Івченка

Чи не всі новели М.Івченка побудовані на протиставленні героїв, прив'язаних до землі, — і тих, хто не зумів зберегти кровного зв'язку з нею. Ця опозиція і визначає драматизм конфлікту. Земля — це і радість, і доля, але й вічне прокляття, роковане людині. Івченко, — письменник трагічного світовідчуження. Він зосереджений на темних сторонах того виснажливого, страшного міжчасся, коли на місці зруйнованого старого ладу постала лише руїна і хаос. Багато його новел побудовано так, що часом здається, ніби автор лише втомлено, безсторонньо фіксує ознаки занепаду й деградації, не турбуючись про якісь власні оцінки. Авторське начало тут порівняне ослаблене, його роль справді зведена до "передаючого механізму", до фіксатора, а не інтерпретатора побаченого. І в цьому зв'язку імпресіоністичність Івченкової прози особливе виразна. Івченкові спустошені, зневірені герої не бачать виходу, вони не борці, лише покійно плывуть за течією до свого трагічного кінця. Коли у Косинки селяни-повстанці керу-

ються якоюсь, хай не завжди чітко осмисленою, вищою ідеєю, то у М.Івченка повстанці (скажімо, у новелі "Смертний спів") — це люди, які втратили ідею, люди, справді, не мислячі, а лише почувачі. Час від часу крізь похмуре тло Івченкової прози проривається голос самого автора. Окремі новели цілком побудовані як авторський ліричний роздум. Причому, у дебютній збірці "Шуми весняні" (1919) ці ліричні мотиви загалом помітніші, ніж у пізнішій Івченковій прозі.

"З різними відтінками, — писав О.Білецький, — у нього повторюється по суті одна дійова особа, оточена різними іншими, — але ці інші завжди на другому плані, потрібні переважно лише для того, щоб зв'язати нескладну і повільну дію, щоб надати оповіданню хоч би яку подобу сюжетності. Ця особа — селянин, іноді з усіма рисами зовнішньої реальності, але селянин зовсім не натуралістичний. Це — носій своєрідного, більш ліричного, ніж філософського пантеїзму, і культу "землі"<sup>22</sup>. Це зауваження критика може стосуватися, і щоправда, не всіх, але багатьох Івченкових речей.

У ранніх оповіданнях, новелах, датованих 1917-1919 рр., письменника цікавить роздвоєна, зламана психіка вчорашнього селянина, відірваного від землі, чи інтелігента, який змушений покинути розорене місто, шукати якогось пристанища у чужій для нього сучасності. Його герой — інтелігент не знаходить душевної рівноваги. У новелі з симптоматичною назвою "До землі" ця роздвоєність розкривається через внутрішні монологи персонажа. Символіка назви набуває подвійного значення. Змучений міською метушнею герой іде відпочити "до землі", набратися сил у садибі знайомого поміщика. Його тішить думка про можливість затишного, спокійного й ситого існування. Але водночас під стукіт вагонних коліс напливають спогади про нужденну батьківську хату, змучену злиднями й роботою матір. Докори сумління все відчутніші: "А сон не йде. Тільки в легкій дрімоті переплітаються холод хати й сумні співи мамуні з якимись рожево-зрлотими мріями". Далі ці два мотиви весь час накладаються один на одного. Зовнішні події — приїзд, гостювання — сприймаються люде поверхневим шаром свідомості, лише як зовнішні

<sup>22</sup>Білецький р. Про прозу взагалі і про нашу прозу 1925 року. — 1926. — № 3, с. 134.

суттєві подразники. (Характерною деталлю стає постійний брязкіт посуду, шипіння самовара, що уособлює все коло турбот у напівсонному існуванні численної родини пана Берез'ни). Гість насолоджується чисто чуттєвими радощами: м'якістю зручних меблів, смаком свіжих, фруктів, блиском накрохмаленої скатертини. "Десь одстає частина моєї душі й розпливається в радісний, спокійно-добродушний сміх". Але це лише короткий момент, після якого згадки про безпросвітність селянського життя навколо тихої садиби стають ще бо-лючішими. (Правий був О.Білецький, зауваживши про "Шуми весняні", що "дієві особи перших оповідань збірника ще недалеко відходять від народницького канону"<sup>21</sup>. Сльози на щоках старенької селянки, яка прийшла відвідати дочку-наймич-ку, остаточно розкривають юнакові гріховність його ситого існування ("сам знесилений, припав до ситих, як опецьок до трухлявого пня"). Подоланий болем, і соромом, герой зважується піднести голос проти самого Бога: "Чому, чому так жорстоко обходишся з ними?" Але позбутися зневіри не може. Подоланість "болем і соромом" судилася багатьом Ів-ченковим героям. Вони не можуть втекти від нього, як від'самих себе. Спробу такої втечі від міських клопотів, "від власних болів, від власної крові" робить герой-інтелігент у новелі "В первісні простори". Марність його надій розкриває старий лісник: "Чудно як ви кажете. Наче-бо то тут немає людей. Всюди вони є, здається, немає такого закутка на землі, де б їх не найшлось. Плодюча, я вам скажу, тварина — всюди роз-сілась. А вашого брата таки чималенько щось стало тут траплятися. Усе тікають, тікають, а куди — й самі гаразд не-скажуть. Від самих себе, мабуть. Дуже вже гірко стало жити".

Подібне зіставлення протилежних оцінок міського й сільського, нового й старого життєвого ладу бачимо у новелі "Порваною дорогою". Стара мати приїздить-до дочки у місто з надією, що тій судилася якась краща доля, що й самій пощастить "притулитись до далекого\* та все ж рідного вогника й грітись коло нього". Невпорядковане, -майже-жебрацьке життя дочки"-- актриси розчаровує матір. Вона не може зрозуміти, "чим вабить молодих театр, "святе" служіння мистецтву. Май\* же всі події у творі передано в оцінці старої селянки, з її точ--

"Там само.

ки зору. На відміну від ранніх новел, тут немає прямого осуду неправедного міського життя. Автор лише протиставляє дві правди, два світи, яких не можна примирити. І це тим страшніше, що чужими почуваються найрідніші люди. "Порвана дорога" навряд чи приведе до щастя.

Проте Івченкові, крім хіба що ранніх його творів, не властиві й ілюзії щодо сільської ідилії, праведності патріархальної моралі, яким так довго віддавала данину народницька проза. Служіння "меншому брату", "незіпсованому" народу вже не приваблює його героїню. То лише мати у найзаповітніших мріях "сподівалася бачити вчителькою" свою доньку. Ще одна ілюзія, стереотип, який руйнувала імпресіоністична проза.

Є у Івченка новели, майже ідилічні за настроєм, де героєм виступає закоханий у природу селянин з поетичним світосприйманням. Це селянин, зрозуміло, швидше уявний, наділений авторськими емоціями. Таким бачимо Кіндрата Чепігу у безсюжетному ліричному ескізі "Земля в цвіту" (1924). Весь твір побудовано на мінливій грі настроїв. Повертаючись передвечірньою порою додому, молодий голова комнезаму "п'яно, пристрасно вдивлявся в глибіню садів"; "наче спросонні: вперше помічав усе, що діялось ^авкруги". Це "п'яно, пристрасно" дуже дрикетне для івченкової манери письма, зокрема для його пейзажів. Переживання краси природи для його героїв є високим, майже релігійним почуттям. Споглядання її тільки й очищає від скверни буднів, від сірої втоми й страху, породжених нервовою, збуреною сучасністю.

Івченко старанно виписує багаті деталями (часто надто розтягнені, монотонні) пейзажі, утворюючи культ незайманої, не споганеної людиною краси. Герой "Землі в цвіту" найбільше жаліє за тим, що забув поезію селянської праці біля землі, не відчував її краси, і тому "душа йому за ту пору стала холодна, залізна". Письменник наділяє свого опоетизованого героя патетичною мрією: "І хотілось йому тисячі— тисячі років жити, щоб висмоктати всю силу земної любові". Подібні пасажі можна сприймати як спробу (не завжди вдалу) за допомогою поетичної образності передати підсвідомі чи напівсвідомлені переживання нерозривно пов'язаного з землею селянина, носія патріархального світогляду, міфологічного мислення.

волюція. На питання, "чого ж так важко від неї", чому стільки крові пролилось у революції, герої не знаходять переконливої для неї відповіді. У момент смертельної небезпеки, коли селяни-повстанці обстрілюють позиції червоних, Христя переховує хлопця, рятує від загибелі. Йому вже здавалось, що однаково пристрасну молоду любов до "червоної зірки" й до "милоокої дівчини" можна якось поєднати. Але тільки здавалось. Служіння справі, ідеї забирає всі внутрішні сили, позбавляє повноти сприймання життя. Антиномія між особистим і громадським традиційно розв'язується на користь останнього. Романтичне (як і народницьке) трактування такого вибору здебільшого однозначно позитивне. Але чим жертвує особистість і чи може вона при цьому зостатись собою? Чи не поглинає абстрактна цінність суверенність особистості як такої, безповоротно руйнуючи її? Це вже питання, поставлені модерною літературою.

Івченковому героєві вибір дається нелегко. Він навіть починає заздрити таким, як "товариш політком": "Є щаслива порода людей. Візьме для себе один бік життя і йде ним, нікуди не звертаючи, нічим іншим не цікавлячись. Я ж хотів би втиснути в груди всю багатобарвність життя. Тому й болить так часто серце". Поєднати непокінчене не вдалося. Христя, дізнавшись про розвідницьку місію Коханого, вирішила попередити повстанців. Оповідачеві ж ця безповоротна втрата враз гасить "багатобарвність життя". Наскрізні символи новели закріплюються в трагічному фіналі: "І раптом переді мною виросла велика темна прірва. За нею блимала зірка. Зірка була холодна й синя, але в груди вливалась червоною, тією, що творить великі пожежі. І я їхав назустріч їй, щоб згоріти д<Я краю".

Оспівуване романтиками горіння в ім'я високої ідеї [В імпресіоністичній поезії М.Івченка означає перш за все ущербність, охоплення тільки "одного боку життя". Зірка н<Я здійсненого ідеалу (в даному разі червона зірка) — далека й "холодна", вона не допоможе вирватися з прірви земних суп<И речностей.

Порятунок для засліплених ілюзіями ідеалістів — у вміні сприймати (і приймати!) все чуттєве багатство навколишньої™ світу, природи, за законами якої й має жити людина. СаіуЯ так живуть, на противагу оповідачеві, Христя та її батьки — Я

одвічних селянських клопотах, які для них набувають значення "великої тайноді". Характерним діалогом підкреслено •-■ протилежність у самому ставленні героїв -до світу. Юнак ■ з мисливською гордістю віддає дівчині впольовану качку:

— І-ї, качку забив. Хіба ж можна тепер убивати?

— Чого ж ні?

— Та вона ж прилетіла сюди жити, дітей виводити... [...]. Ви всі, вояки, такі, вам аби вбивати: Крові все треба. Не

нап'єтесь! . < .

. Для імпресіонізму, як уже відзначалося, загалом характерна відмова від погляду на природу як об'єкт. Натомість маємо ;. пантеїстичне одухотворення її через" безпосереднє епостере-'. ження, через своєрідне "злиття" (а не порівняння, зіставлен-'вд) стану душі і стану навколишньої Природи. (Те, що Л.Ан-дрєв назвав об'єднанням ліричного героя і пейзажу в якійсь і "єдиній істоті, котра, лишаючись природою, стає людиною".) • Подібну пантеїстичну релігійність, яка ніколи не жене людину • ' за межі, реального світу, відзначила О.Черненко у Коцюбнн-

;' Коли говорити про пантеїстичні мотиви в українській імпресіоністичній прозі, то-найбільшій вони, очевидно, саме у Ів'ченка. Справді, його герої часом "стають природою", живуть у нерозривній злитості з її життям. Більше того, - герой

ліричної повісті (трічіше це "повість у новелах", фрагмен- • тарні записи, об'єднані лише свідомістю, сприйманням героя) ■ "Землі дзвонять" (1926) "більше не хоче бути людиною". Він певний: "Я — тільки клітина всього й. ніщо"; "хтось поклав мені, як великий тягар, чутливу душу, що- вбирається корін- . . ням у земні болі...". Припавши до землі, відчуває, як "мені проходить крізь тоненькі мури мого черепа, по моїх жилах, разом з кров'ю дух земного гумусу, мцна сила трави й землі". Герой поклоняється індійському божеству Бхараті, вірить у торжество "людини з ніжним серцем". Але дорога ілюзія тут-же руйнується: "Я'знаю: завтра прийде звір новий із-кам-яної клітки й буде чавити -залізними кліщами тиху людину землі", -

Багато трагічних новел М.Івченка якраз і ілюструють торжество "нового звіра", розпад старої, світобудови. Носієм авторської позиції виступає інтелігент, який не втратив зв'язку, з ,'

<sup>24</sup> Див.: Черненко О, Михайло Коцюбинський — імпресіоніст. — С.31.





землею, якого жахає протиборство політичних пристрастей. Івченкова проза — наскрізь лірична, фрагментарна, часто це оповідь, побудована від першої особи. Сюжетові тут відводиться лише допоміжна роль, характери також окреслені досить схематично, лише як носії певних психологічних, світоглядних комплексів. Надзавданням, яке ставив собі письменник, буде передача настроїв, моментальних станів душі. Чому у критиці 20-х років Івченкові закидали естетизм, "інтелігентщину". Але це якраз один з найбільш "заземлених" художників, серцем прирослих "до ріллі". Розходилися й думки критиків про роль сюжету в його прозі. О.Білецький писав: "Проблема сюжетності авторів виразно нецікава"<sup>25</sup>. А Ф.Якубовський вважав його "за більш сюжетного письменника, ніж Косинку, Підмогильного, навіть Хвильового"<sup>26</sup>. Що ж, проза Івченка, Хвильового, Підмогильного будується на різних естетичних засадах. Та "про сюжет Івченко дбав лише остільки, щоб твір не розпався на автономні епізоди. Здебільшого він млявий, одноманітний, без напружених поворотів. Дію тут рухає не сюжет, а потік свідомості ліричного героя, ланцюг його переживань.

У "Смертному співі" (1924) весь досить умовний, мало правдоподібний сюжет вибудовано ніби спеціально для ілюстрації все той же ідеї торжества первинного сприймання життя з його чуттєвими радощами. "Яка ж могла бути культура й мораль у нас, голодних, злиденних, зубожілих", — сповідується герой-інтелігент. Весь сенс існування вичерпується боротьбою за шматок хліба. Молодий актор часом чуває навіть певне задоволення від своєї нової ролі — в складі продзагону відбирати у селян хліб. Але болючі прокльони обібраних господарів, яким місто нічого не дає взамін, роз'яत्रюють сумніви у праведності вчиненого: "...чи можу я дати вексель за всю стихію революції цьому дідусеві? Чи можу я взяти відповідальність за мільйони голодного, ошалілого люду?" І — в глобальніших категоріях — "Хто ж такий я й що, властиво, тепер роблю? Чи загнана, затерта гнида, чи потрібна ланка у великих подіях народу," а чи просто ніщо?" (Зауважу, принагідно,

<sup>25</sup> Білецький О. Про прозу взагалі і про нашу прозу 1925 року. — 1926. — № 3. -СЛ36.

<sup>26</sup> Якубовський Ф. До кризи в укр.художній прозі. — Життя й революція. — 1926. -№ 1. -С.46.

що подібні монологи Івченкових персонажів надто мелодраматичні, зовсім не вмотивовані ані якимись конкретними ситуаціями, ані, скажімо, внутрішніми потрясіннями.. Та письменник і не дбає про мотивацію. Ці монологи є лише способом вкласти в уста дійових осіб авторські роздуми й почування, першу особу тут можна замінити другою чи третьою. Причому, як справедливо відзначив свого часу Ю.Меженко, "він не уміє до своїх думок героїв підбирати"<sup>27</sup>.

Один із варіантів розв'язання цих "проклятих" питань дає трагічна зустріч героя "Смертного співу" з повстанцями. Івченкові повстанці, як і їхні ідейні супротивники, втратили моральні орієнтири, вищу мету у п'яному шалі кривавої боротьби. Підпийлий отаман, "добродій у сірш чумарці" ("Хто ти є — гадюка, чи бунтар, чи великий гріх мого народу, злочин -ник!" — дошукується герой) не відає, за що б'ється: "А хіба я знаю? Мене штовхає, а я йду. Як я можу вдержати? Та один біс тепер — хоч так, хоч інакше, однаково помирати..." Перед лицем смертельної небезпеки герой-оповідач переживає цілу бурю почуттів. Тут і якась весела цікавість, і зневага до господарів становища, і співчуття до розстріляного товариша... Та враз "так гостро запахло мені знову вербовим цвітом і червоними проміннями весняного ранку [...]. Мене пече зненависть і обурення, голос мій брентить грубо, але... звіряча жага життя перемагає". І змучений герой, "смертним сгівом" купивши собі життя, впивається його торжеством: "Тіло моє було як побите, безсиле, але десь зі споду вставала глибока соковита радість життя. Я поволі йшов до себе, а ранок ясніз. Білі пухкі шеї коронували мене цвітом травня, і сміялись зимовою -радістю сизі простори степів.

І цілий день тоді стояв радісний пухкий ранок.

А в моїй душі все снувались і снувались глибокі тужливі пісні. Це я співав землі моїй."

Процитований уривок дає уявлення про особливості Івченкової художньої мови. Він прагнув живописного, добірного слова, і не шкодував для цього праці навіть тоді, коли нарочита "неохайність", необробленість мови, телеграфний стиль були віяннями часу. Але відстороненість від літературних но-

<sup>27</sup> Меженко Ю. Про твори Михайла Івченка. — Життя й революція. —



вацій часто оберталася в Івченковій прозі надмірною, несприйнятною для сучасного йому читача старосвітською сентиментальністю, загальною млявістю, монотонністю стилю. Адже всі ці "сизі простори", "білі марева", "гужливі пісні" уже на рубежі століть сприймалися як зужиті штампи,-

У "Смертному співі", як і в усіх аналізованих творах, Івченко не засуджує і не виправдовує нічиєї позиції. Він лише показує безнадійну заблуканість людей по обидва боки ідейних барикад. Ця підкреслена безсторонність була програмовою рисою імпресіонізму. Івченко тут виступає послідовним учнем М.Коцюбинського. Але критичні стереотипи були живучими. Невизначеність позиції закидали у зв'язку з деякими творами Коцюбинському, тим більш дратувало це заангажовану критику дореволюційної доби. Івченкова нейтральність щодо зображуваного викликала зливу звинувачень і ярликів. (Те ж саме можна сказати й про інших письменників, що зверталися до імпресіоністичної поетики, скажімо, Косинку.) ' Навіть відносно толерантний Ю.Меженко запитував: "Він нічого не уміє ненавидіти, а хто без ненависті, чи ж той уміє любити? [...] В спокою Івченковим є байдужість до долі своїх , героїв"<sup>28</sup>. Справа, зрозуміло, не в байдужості, а в настанові на

ВІДТВОРЕННЯ СПРИЙНЯТОГО, ' ПОБАЧЕНОГО. ЯК ВОНО Є, БЕЗ ЖОДНОЇ:

відстані, проміжної ланки, за згадуваним висловом Коцюбинського, між "очима і рукою",

■. ' Письменник хоче знайти синтез, джерело істини у пантеїзмі, у поверненні до первинних цінностей буття. Цю наївну віру він утверджує впродовж всієї своєї творчості. Прикметні в цьому зв'язку навіть назви Івченкових творів — "До землі", "В первісні простори", "Земля в цвіту", "Землі дзвонять". За суджуючи бездуховну цивілізацію, брудне, оманливе, метушливе місто, Івченко не ідеалізував і сільську дійсність. Народницькі комплекси у зрілій творчості в принципі були йому чужими. Показуючи руйнування усталеного життєвого ладу, втрату моральних орієнтирів, він бачив рятунок, надію «а ., відродження у вмінні слухати"голос природи, її космічну гармонію...  
: " , ..

Михайло Івченко — письменник досить вузького діапазону, як у проблемно-тематичному, так і власне стильовому,

формальному плані. Проте його негучний- голос все ж вирізнявся у прозі 20-х років. Хоч Івченкова проза дуже нерівна, кращі зразки його ліричної новели приваблювали тонкістю авторських спостережень, неупередженим ставленням до побаченого, вмінням передати нюанси, неповторні деталі не лише зовнішньої поведінки, але й мінливих настроїв героя.

ідеалізм, волюнтаризм, а перш за все ірраціоналізм, що заперечував можливість пізнання за допомогою виключно, інте-

5. Зміни співвідношення

точок зору автора та  
героя під впливом лірико-експресивної  
прози

У лірико-імпресіоністичній прозі 20-х років (прикметний сам термін, який широко побутував у тогочасній критиці і справді вказував на динаміку стильових змін) помітне зближення імпресіонізму — на пізніх етапах його розвитку — з різноманітними суб'єктивними стилями. У творчості Г. Косинки, А. Головка, А. Любченка, особливо М. Хвильового спостерігаємо поєднання імпресіоністичної скрупульозності у збиранні й пере-

дачі первинних чуттєвих вражень, у фіксації непередбачуваних нюансів настроїв — і в той же час активного введення авторських оцінок зображуваного, авторських філософських узагальнень.

Літературну ситуацію 20-х років можна вважати унікальною в тому сенсі, що водночас співіснували, впливали один

на одного кілька стилів, які в багатьох інших європейських літературах змінювалися з певним часовим інтервалом. Коли, скажімо, у Німеччині експресіонізм змінював імпресіонізм в

боротьбі літературних поколінь, то на Україні вся молода генерація спрямовувала вістря критики проти архаїчного народницького реалізму. Так, "імпресіонізм та експресіонізм — це два мистецькі напрямки, що зіткнулися своїми протилежними світоглядними настановами на перевалі 19 і 20 сторіч. Цей удар був наслідком бунту молодого покоління проти раціоналізму, позитивізму та емпіризму другої половини 19 сторіччя. Основою нового філософського світосприймання був

лекту і наукових метод"<sup>29</sup>. Але в українській літературі початку століття відштовхування від народницької, просвітянської традиції призводило до того, що всі нові нереалістичні напрями сприймалися як щось близьке, споріднене. В творчості багатьох визначних майстрів часто співіснують елементи різних стильових систем. На початку століття таке взаємопроникнення було особливо активним. Навіть і в прозі одного автора я могли ужитися поряд елементи таких несхожих стилів, як імпресіонізм та експресіонізм чи імпресіонізм і неоромантизм.

Чи не найпомітніше це у Миколи Хвильового, чиєму таланту була, зокрема, притаманна жадоба експериментаторства, прага нового. Проза Хвильового переважно лірико-експресивна, з елементами неоромантизму. Але при цьому ряд творів позначений сильним впливом імпресіонізму (зокрема й слідами навчання у М.Коцюбинського).

Автор "Синіх етюдів" і "Бсені" надзвичайно уважний до фіксації самодостатніх чуттєвих вражень, до простеження перегуків різних сфер сприймання зовнішнього світу. Роль сюжету в багатьох творах ослаблена, натомість окремі враження, спогади, роздуми об'єднуються за принципом асоціативності. Проте на відміну, скажімо, від Коцюбинського Хвильовий не пробує відтворювати потік свідомості персонажа. Первинна хаотичність цих вражень дещо впорядкована авторським втручанням.

В оповіданні "Редактор Карк" автор порівнює роздуми героя з щоденниковими нотатками. Побудоване воно як непрямий (посередній) внутрішній монолог героя, що часто переривається авторським коментарем, оцінкою, навіть самостійними вставними розділами-зверненнями автора до читача. Редактор Карк — зневірений у пореволюційній дійсності український інтелігент, романтик, зайва людина в своєму неспокійному й меркантильному часі. Він весь звернений у минуле, сповнене героїки й самозречення революційних боїв. Символом цього минулого виступає браунінг, який і виконує роль першої ланки в ланцюгу спогадів та асоціацій!. Каркові спогади уривчасті (уривчастість синтаксису — одна з найважливіших характеристик мовної структури цього твору), торка-

ються різних періодів його життя. "Історія браунінга така: ліс, дорога, втікачі, вороги, і хати, і дерева, і всім байдуже, вже дихати не можна, горять груди і згорають" — згорають... Постріл... Темна історія". Роздуми редактора підсумовує чийсь інший голос, скоріш за все — авторський: "Проте це не щоденник — це справжня сучасна новела". Карк — це герой, схильний до саморефлексії. Його розчарування, неприйняття сучасності набуває глобальних масштабів, раз у раз з'являються історичні аналогії. Причому, минуле й сучасне постійно співвідносяться з його свідомості як героїка й будень, як піднесення, порив — і сіре пристосування. Часто це порівняння козацької слави, Хмельниччини, української державності — і нинішнього торгашеського сірого будня. А ближчі аналогії — з недавніми революційними боями: "Потім повернув додому. Біля цього магазину — тут тепер державний шоколад продають — одного зимового ранку він зустрів нову владу. Згадав, як шумувала Україна — хохол впертий чоловік, а може, тут десь проходив Сковорода Григорій\* Савич, великий український філософ, а тепер, кажуть, могила бур'яном поросла...". Згадка про Сковороду породжує новий асоціативний виток, на цей раз протиставлення Росії як фатальної таємничої сили — і України — краю "вишневих садків". Інші персонажі тут ледь окреслені і, власне, виступають або як alter ego Карка (Нюся, Карків, приятель — боротьбист), або як цілковиті його антиподи, які змогли пристосуватись до сьогодення. Для Карка ж і таких, як він, трагедія у тому, що вони почуваються зайвими людьми, поза своїм часом. Думки про самогубство не покидають редактора; "тим, що вії\* (браунінг. — В.А.) лежить у столі, а в кімнаті тихо, домовинно, тим, що є "сьогодні" і нема "вчора", • — далекого, несподіваного, великого, особливо на фоні "позавчора".

Герой байдужий до власного майбутнього, цілковито бездіяльний — і саме тому винятково чутливий до найдрібніших проявів живого, природного життя. Ця чутливість посилюється чеканням близької смерті. Враження героя фіксується без якихось логічних ув'язок з перебігом сюжетної дії (яка тут ледь намічена). Каркові миттєві враження найбільше й впливають на зміни химерного настрою цього майже самотнього, вже далекого від повсякденних клопотів героя. Причому, його асоціації часом сплітаються у дуже складні імпресіоністські

<sup>29</sup> Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Сгефаиика. — Сучасність, 1980 \_ . с.Ю.

орнаменти: "Коли Карк проходив вітальнею, біля вікна сиділа і Нюся. На качалці: не ходить, ревматизм. Качалка із старими і візерунками. Придивися — щось подібне до візантійських і малюнків, а то взагалі до фарбопису якогось минулого століття. Століття — віки. А то'нагадує чомусь якогось гетьмана".

Значну частину твору складає опис (хоча слово опис тут не зовсім точне, йдеться не про зображення, а про вираження, невидимого) самотньої прогулянки героя вечірнім містом, і Враження післядощової свіжості породжує думки про суперечливу історію зовні привабливого, вмітого від літнього пилу міста: "Так: після теплої зливи дротом котились краплі, зупинялись, звисали, а котрі налітали — вливались і падали на брук. Жевріло блакиттю". Але ця блакитна казка, з точки зору героя, оманлива, з'являються нотки іронії: "Чудово: смердюче, промислове місто велике, але не величне — забуло слобожанське народження, забуло слобожанські полки, не утворило американської казки".

У роздуми героя вриваються мимохідь підслухані вули-гні розмови, заклики, шум трамвая тощо. Цей потік суб'єктивних вражень переривається авторськими зверненнями до читача. З одного боку, ці звернення служать нарочитій деструкції узвичаєної новелістичної форми: "Мої любі читачі! ^ простий і зрозумілий лист. Я боюсь, що ви мою новелу не дочитаєте до ; кінця. Ви в лабетах просвітянської літератури, і я поважаю. Та кожному свій час. Творити — то є творити".

Але вони виконують і ще одну важливу функцію. В імпресіоністичній прозі автор уважно нотує зміни, настрою, потік вражень персонажа і ніяк не оцінює їх, не втручається в зображуване. Хвильовий так само уважний до нюансів настроїв і вражень свого рефлектуючого героя. Але він хоче від цього героя дистанціюватися через підкреслення власної несхожості. Автор наголошує свій оптимізм, творчу наснагу, віру в майбутні успіхи. Все це дисонує з настроями героя. ("Я виходжу на новий шлях, і мені радісно. Поперед мене горить зоря, як і колись горіла"). Автор епатує читача, звертається до його "живої-мислі", насміхається з його традиційності і, врешті, одверто пояснює композиційну хаотичність твору: "Мені хочеться говорити не на тему, і я говорю. Я хочу написати > агітаційного листка". У "Редакторові Карку" маємо цікавий випадок подвоєного "я" не героя, а автора. Герой тут цільний,

майже що однозначний. Ціннісний контекст цього героя охоплюється ніби двома кільцями авторської оцінки. З одного боку, автор {,РГЛ'М»УТ'О сі' ч^Г-іе і симп^и-лг і -рою. Це помітно в OPT-WOX VOMINTIX з^и\*ен»ї. >|>ч> рі^зт>ч»р, коли сказане ВЛ іMtn\* зь~ор'і мгиже зли'аєється з рохдумчми героя. У них *спить*г- см "іти, гонч б> т ло одті бік революційних барикад, лірс v а.пор }>ii »-£УЪ ^ПОЮ-Г'ЬНО ^": \* повідається... сенс поіту\*-' : • / °~ ч\; "н !■ і т №" ■ " у тому, щоб читач відбув 'зл •\* ..ti-b\* so у ТЛЛ. ^ ЛЛЛ КІСК - ппо'іетаріат — по крові в'бур'янах і на шляхах боротьби за волю, рівність і братерство". (Це й є стиль, виправданий попередньою заявою: "Я хочу написати агітаційного листка"). Але, можливо, найви-

■ ■ різніше ~ близькість автора і героя проявляється в тому, що вони не приймають, над, чим. іронізують. Це пристосуванство, ■ обивательщина, це гордість господині, яка у всіх бурях рево-

■ ■ люції зуміла врятувати фарфорові чайнки і тому почуваться страшенно самовпевненою... ■ .

Отже, близькість ціннісних позицій автора і героя — безсумнівна. Але це лише один бік їхніх стосунків. А з іншого —

..автор не' втомлюється підкреслювати свою відмінність. Ге-

: рой — кандидат у самогубці, змучений, зневірений, байдужий до майбутнього, дон Юхот/який не може, вжитися Б. епосі ко-

'• мерсантш і пристосуванців. Автор же представляє себе чита-

■ чеві як людину, що виходить "на новий шлях", їй "радісно, блукати невідомими<sup>1</sup>-чебрецевими шляхами", "творити по-новому". ' . "■". .• ' .

Свого' героя автор раптом кидає у момент найчорнішої розпуки, коли всі Каркові думки приковані до браунінга, і за-

■ , являє, що "новелу скінчено". А далі йде 'фінальний коментар,

скомпонований як діалог автора'з-недовірливим і роздратован-

.., ним незвичними стильовими новаціями *яжзжм*, Автор знов' 'дистанігдоє'гся вш героя. ("Любий .мій читачу, це ж Карків щоденник (для того: розкрити природу типа) і тільки зрідка ; проривався я"), від ЙОГО розпуки й безнадії. Він підкреслює, що'

в Каркових очах він такий собі пролетарський парвеню. ■ " Але. це лише ще одна маска, маска, умисне не співвідносна з

т. тим. образом автора,, який склався поступово упродовж чи- '■

. тання твору..

Детально розкриваючи настрої свого героя, автор, з одного боку,, хоче,, щоб все зображене говорило ■ само за себе, було

підставою для оцінки героя без будь-яких підказок і коментарів. Я-герой може висловитися сам за себе, адже обрано форму внутрішнього монолога (якій віддавали перевагу саме імпресіоністи). Але водночас автор і сам не може втриматися від оцінок, йому тісно в рамках безсторонньої зображальності. І тоді ця суперечність розв'язується через роздвоєння авторського "я", зокрема за допомогою іронії. Ліричний пафос, витончена настроєвість і гостра іронія, майже агіткова плакатність, шаржованість переплітаються в стилі багатьох творів Хвильового, витворюючи несподівані художні ефекти. I

Традиційніші щодо композиційного оформлення такі зосереджені переважно на фіксації чуттєвих вражень твори, як "Синій листопад" (1922), "Заулок" (1923), "Пудель" (1923). Тут авторські оцінки майже відсутні, все зображується здебільшого з точки зору героя. Найсильніше вплив імпресіоністичної поезики відчутний у "Пуделі" та "Синьому листопаді", де чутливо вловлені миттєві зорові, слухові, дотикові, нюхові враження і виступають основним засобом характеристики внутрішнього стану героїв. I

Сюжет "Синього листопаду" ледь намічений. Два настрої сплітаються в тривожній атмосфері гірського селища: чекання свята і водночас чекання невідворотньої смерті. Змучений туберкульозом комісар Вадим доживає останні дні. Ознаки неминучого кінця бачить і він сам, і кохана жінка. Саме її очима ми й бачимо значну частину зображених епізодів. Маріїна чутливість загострена, по-перше, трагізмом становища, а по-друге, суперечкою з Вадимом, у якій навіть тепер не можуть вони дійти згоди. Обоє жертвовно присвятили себе революції. А тепер (події відбуваються в дні її річниці) Вадим фанатично вірить, що "по нашій республіці ходить комуна", бо хоче оцінювати сучасність з висоти XXV віку. А Марія бачить лише глухе роздоріжжя, "всефедеративне міщанство" і "харю непе-

реможного хама". Вадимову віру Марія сприймає як ілюзію, ні в чому не знаходячи їй підтвердження. Кожен з героїв зостається при своїй правді. Автор ніде не підкреслює переваги одного з них чи помилковості іншого. Він лише показав два погляди, дві полярні оцінки дійсності. Ця властива письменникам-імпресіоністам безсторонність, позиція спостерігача, а не судді, проведена у творі послідовно. Мотив фанатичної віри і мотив марних ілюзій звучать паралельно. I

102 .

-III

Марія наділена винятковою чутливістю до всіх проявів зовнішнього світу, і її враження, її бачення навколишньої природи, вчинків людей — єдина реальність, яку вона може протиставити своїм постійним ваганням, зневірі, на яку можна опертися, щоб зберегти цілісність власної роздвоєної, розколотої сумнівами свідомості. "Синій листопад" перейнятий настроями непостійності, плинності, мінливості, неможливості пристати до якогось берега, дошукатись остаточної істини. Тут все перебуває в постійному русі, гнане солоними морськими вітрами. Згадки про "солоні вітри", які "джигітували в Закаспії й зникали в невідомих пісках", лейтмотивом проходять через весь твір, визначаючи його основну тональність.

Марія весь час помічає ознаки підготовки до свята: "В стіну входили цвяхи. Прибивали, мабуть, гірлянди". А ще — гострі осінні запахи: "Біля Марії лежав стос запашної сосни (гірлянди робити) і гірські трави: Зйммель привіз. Невідомо чий запах — сосни, гірських трав, чи то пахтить синіш листопад. Проте, може, то Кавказ, може, гірські аули, а може, солоні вітри". Гострий сосновий дух раз у раз збуджує Марно, асоціюючись не так зі святом, як із наближенням невідворотної смерті, посилюючи тривогу, непевність у собі. ("Гірські трави й сосну забрали з собою в кімнату. Знову важко було розібрати, що пахтить: чи сосна чи трави. [...] Мабуть, сосна, бо тільки сосна має забутий запах". І, нарешті, в хвилини агонії всі запахи нагадують про вмирання: "Біля етажерки лежала сосна — поруділа, а гірські трави зів'яли. Все-таки пахло сосною". Так само невідступно переслідують Марію тривожні звуки. Це то скрип журавля ("...буває, в синю ніч зарипить далеко журавель — витягають воду"), то все той же стукіт мо-лоткііз у стіну, який з наближенням трагічного кінця все більше асоціюється з останніми ударами об кришку домовини. ("У стіну глухо входили цвяхи. Це — рстанні цвяхи: завтра свято"). А перед цим була фраза про смерть, сказана лікарем: "Сьогодні вночі".

Подібною подвійністю характеризується сприймання героїнею багатьох повторюваних зорових, нюхових, слухових вражень. Їхнє емоційне забарвлення весь час змінюється, набуває нових відтінків.

Щодо настроєвої інструментовки, якій підпорядковуються всі чуттєві враження персонажів, "Синій листопад" є одним з



- наймайстерніших творів М.Хвильового. В цьому сенсі наразі шується порівняння з "На острові" М. Коцюбинського, що і правда гам герой виступає одночасно оповідачем. У "Синьом листопаді" майже немає емоційно нейтральних предметних

пейзажних'деталей, зорових чи слухових образів, Кожна на менша подробиця пов'язана' зі змінами настрою того іншого персонажа. Все зображуване передано гак,, як sot: сприймалося героями, а не авторською свідомістю.'

Поєднання елементів імпресіоністичної та експресивної прози бачимо у творчості не лише М.Хвильового, а й А.Любченка (скажімо, в новелі "Via dolorosa"), А.Головка. В Головоковому "Червоному романі" щедро фіксується багатство чуттєвих вражень та асоціацій. Але письменник задумав ширше; панорамне полотно, зосередився на соціальних моментах, а не лише на індивідуальній свідомості героїв. (Пам'ятаємо, що герой імпресіоністичної прози — це переважно приватна, а не публічна людина). І по-своєму закономірно, що-настанова на панорамність, на розкриття суспільних суперечностей, підкреслення переваги одних переконань і суспільних інтересів над іншими -- все це виводить твір за рамки імпресіоністичної стильової системи.

По-перше, з'являється я-оповідач, як опонент ти-героя і носій -авторських оцінок. Весь твір побудовано в формі діалога оповідача й героя, то діалогізованого внутрішнього монологу оповідача, який бачить перед собою уявного співрозмовника, Точка зору героя постійно, коригується,, соціальна, класова правда'одного й-неправда (засліпленість) іншого весь час підкреслюється. Емоційність зображення незрівнянно сильніша, ніж у Головокових імпресіоністичних новелах. Але зате властивого цим новелам нюансування, індивідуальних-настроїв-у "Червоному романі\*" менше. З'являються і такі'характерні саме для експресивної прози риси.: як введення масових сцен, плакатне протиставлення героїв та їхніх ідейних позицій.

Втім, цей нарочитий стильовий еkleктизм.властивий лише окремим раннім речам А.Головка. Він у своїй творчості 20-х років віддає перевагу імпресіоністичній поетиці. У прозі ж М.Хвильового, навпаки, в середині-20-х років (всі твори, найсильніше позначені впливом імпресіонізму, як "Синій листопад", "Редактор Карк", "Заулок", "Пудель", написані 1922—

1924 рр. і %ходили до збірок "Сині етюди" та "Осінь") посилюється суб'єктивне авторське начало, елементи експресіоністської, %еоромантичної поетики, а згодом — відчутнішим стає і вплив реалізму.

Можна, очевидно, підсумувати, що взаємовпливи імпресіоністської та експресивної, неоромантичної поетики були досить локальним) недовготривалим явищем в українському художньому процесі 20-х років. Для кожного зі значних письменників і період таких взаємовпливів, схрещення стильових систем був, перехідним у його мистецькій еволюції, у пошуках класного творчого обличчя. Але при цьому їхні новаторські експерименти аж ніяк не були безплідними. І окремі твори внаслідок 'переплетення в їхній художній структурі елементів імпресіоністських та експресіоністських, принципів об'єктивного та суб'єктивного зображення набули своєрідного стильового забарвлення) виграли у своїй мистецькій виразності.

*tortus*

## ЧАСОВА

ОРГАНІЗАЦІЯ ІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ  
ПРОЗИ

Уже з перших десятиліть ХХ ст. в літературі посилюється увага до найрізноманітніших хронологічних зміщень, ущільнення художнього часу, співвіднесення різних рівнів свідомості персонажа у різні періоди його життя. Вяч. Іванов пов'язує це з відкриттями тогочасної фізики, з глобальними світоглядними змінами: "Принципово новий підхід до часу у фізиці початку ХХ ст. виникає паралельно зі зростанням інтересу до проблеми часу в літературі і мистецтві". "Тут можна встановити, — продовжує російський дослідник, — особливо наочний (і, мабуть, не пояснимий взаємними впливами) паралелізм між сучасним мистецтвом і найновішою фізикою, де вперше глибоко було проаналізовано неспівпадання між безпосереднім людським сприйманням часу і відповідними фізичними явищами. Прагнення зробити це неспівпадання конструктивним принципом, який розкривається у всій побудові твору, виявляється прикметною рисою мало не всіх найвидатніших романів, п'єс і фільмів ХХ в"<sup>1</sup>...".

В українському письменстві початку століття ці мотиви пошуків втраченого часу, необхідність осмислення нової системи історичних координат були ще більше загострені тодішніми революційними катаклізмами. Проблема часу, зокрема неспівпадання реального руху історії й індивідуального сприйняття чи трактування його, стає предметом пильного дослідження, навіть основною сюжету деяких творів (згадаємо "Майстри часу" І.Кочерги). Самі символи вимірювання часу, циферблати, годинники тощо, займають помітне місце у художній образності. Мабуть, найвиразнішим прикладом тут буде рефрен тичининського вірша "Харків" (збірка "Вітер з України"). Як знак доби і -про-

<sup>1</sup> Іванов В.В. Категория времени в искусстве и культуре XX века. — В н і ; Ритм, пространство, время в литературе и искусстве. — Л., 1974. — С.56, 60.

роцтво величної й трагедійної долі молоді української столиці, зрештою, всього українського народу, як зловісне попередження на стіні Валтасарового палацу, горить над Харковом містичний годинник:

І тільки вгорі годинник горить над тобою, Над  
твоєю, над нашою головою.

В літературі наростає відчуття перехідності доби, нестояності, фрагментарності суспільного (та й не лише суспільного) буття.

Кожна стильова течія, кожен жанр пов'язаний, зрозуміло, з певним типом просторово-часової організації, "Хронотоп в літературі, — вважає М.Бахтін, — має суттєве жанрове значення. Можна прямо сказати, що жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, причому, в літературі провідним началом в хронотопі є час. Хронотоп як формально-змістова категорія визначає (значною мірою) і образ людини в літературі, цей образ завжди суттєво-хронотопічний"<sup>2</sup>. В організації художнього простору і часу імпресіоністичної новели одразу ж помітні суттєві відмінності від хронотопу реалістичної чи натуралістичної малої прози. Відмовившись від типізації, зосередившись на індивідуально-конкретному, одномоментному, імпресіоністи не прагнуть обумовити психіку, ті чи інші стани, переживання своїх персонажів соціальними, біографічними чи якимись іншими чинниками. Герой імпресіоністичної прози здебільшого позбавлений передісторії. Звертаючись до відомого бахтінського розрізнення публічної і приватної людини<sup>3</sup>, можна стверджувати, що герой тут великою мірою втрачає риси публічності. Народницький реалізм, загалом громадянськи заангажована література другої половини XIX ст. значно більше зосереджувалась на соціальних, політичних інтересах і функціях своїх героїв, на всій множинності зв'язків індивіда і суспільства. Історичний час так чи інакше вводився в час сюжетний (подієвий). Натуралізм з його раціоналістичною настановою вичерпно пояснити людську поведінку спадковістю, впливом середовища тощо також наголошував роль суспільних зв'язків і відносин.

<sup>2</sup>Бахтін М.М. Літературно-критические статьи. - М., 1986. - С.122.

<sup>3</sup>Бахтін М.М. Літературно-критические статьи. — С.141-146.

Імпресіоністичну прозу більше цікавила приватна людина. Сюжетний час тут відіграє невелику роль, причетність того, що відбувається, до ходу "великої" історії ледь намічена. У реалістичній прозі історичний час вводиться через згадки про якісь історичного значення події, що певним чином змінюють долю персонажів, знамениті імена тощо. В неоромантіїчній прозі цьому часто служать історичні й літературні ремінісценції, цитати. Можна назвати "Байгород" Яновського, рясніючі цитатами, літературними асоціаціями, епіграфами, іменами письменників, історичних діячів новели М.Хвильового. Такого безпосереднього кореспондування з світом культури, з великою історією у письменникіз-імпресіоністш майже не зустрічаємо.

\ Незрідка час імпресіоністичної новели — це епізод втечі з і суспільства, зі своєї епохи, з узвичаєного кола громадських, \* побутових обов'язків, тимчасового розриву майже всіх зовнішніх стресункш. Імпресіоніста цікавить не історична тяглість, а момент, спеціально виокремлений з неї. Типова ситуація тут — це "ситуація антракту", своєрідного інтермеццо героя між двома періодами, важливими подіями його життя. Згадаємо, в цьому зв'язку "Intermezzo", "В дорозі", "Лист" Коцюбинського, "Княгиню", "Жарт" Чехова, "В житях", "Місячний сміх" Косинки.

Біографію героя новели М.Коцюбинського "В дорозі" окреслено лише кількома штрихами. "Товариш Кирило" жертвовно посвячує себе революційній боротьбі: "Краса природи, принадність жінки, чари музики і сл'ва — все се котилось, як хвилі в далекому морі, чужі й невидимі. Природа — се були день або ніч, зима чи літо — час зручний або не зручний задля роботи, жінка — товариш чи ворог; пісня — лиш те, що кличе до боротьби. І двадцять три роки, подвоєні в тінях на худому обличчі, у зморщі на чолі, немов зреклись своїх прав, зсушили молодість...". Але в основу новели покладено якраз випадання з цього часового плину, зупинки в "дорозі, якій, здавалось, кінця не видно". Цей епізод і розкриває притлумлену буднями повноту чуттів героя, якому не чуже ніщо людське. Довголітня аскетична стриманість тепер стократ посилює гостроту сприймання всього багатства кольорів, запахів, звуків природньо-го світу у його літньому квітучому буянні.

Виключеність Кирила з плину часу, в якому він досі жив, підкреслюється кілька разів: "Що діялось в світі? Хіба він - знав? Не мав навіть охоти. Газет не читав, листів не було, і ніхто не приходив до нього. Спочатку навідувався хтось, але не міг застати Кирила й покинув ходити", Докори сумління Кирило гасив думками про своє право жити не лише для інших, але й для себе. І лише порівняння себе з колишніми партійними товаришами, які так само замкнулися у власному маленькому світі, зійшли з небезпечної й тяжкої дорога, у тепле, задушливе болітце добробуту й сонного спокою, змушує Кирила перервати свій принадний відпочинок. В мешканні Івана й Марії одним з перших вражень знов стали нечитані газети. "Стискала руку і кинулась до стола, звідки посипались раптом газети в опасках, нерозпечатані, в тумані пилу. Чи ж їх тут не читають?" Час у цій садибі зупинився. В запальних суперечках колишніх мітингових ораторів "чим далі стояла дум-

/ ка або уява од того жаху й скорботи, якими повилась дійсність, тим міцніше чіплятись за неї всі троє, наче спішили прогошсти, заплющивши очі, над глибиною, де спочивали уламки розбитого недавно корабля." І гість з жахом усвідомлює, що й завтра буде те саме — "служба, телята, символізм і капуста". Кирило "збирався в дорогу" — тобто повертався в той стрімкий ■ плин суспільного життя, часопростору, з якого був ненадовго випав. Бо у художньому світі Коцюбинського усамітнення, втеча від людей, від їхніх клопотів і потреб можливі лише як ліки для душі, як відпочинок по тяжкій роботі, відновлення виснажених сил.

Ще Микола Зеров звернув свого часу увагу на певну сюжетно-композиційну подібність "В дорозі" М.Коцюбинського — і "Пуделя" М.Хвильового\*. Про переплетення різних стильових впливів у прозі М.Хвильового вже йшлося. Поряд з неоромантичними, експресіоністичними новелами бачимо й

\*У листі до М.Зерова Хвильовий писав: "Отже, про "Пуделя". Прочитавши Вашого листа, я дістав "В дорозі" і порівняв. Цей твір Коцюбинського, який я читав декілька років тому, безперечно, вплинув, на мене. Погоджуюсь, що в "Пуделі" я порвав з Пільняком, але все-таки і ця стара манера писання мені не подобається. Я не знаю, про які слова Ви кажете ("оспорити", "викинути"), але зробити Сайгора більш "значительнш внутрішню" слід було б. І це, звичайно, не вийшло б те, що в Коцюбинського. Саме тому й подібність двох речей" (Хвильовий М. Твори: У 2 т. - К., 1990.: — Т.2, - СМІ).

...

..

109'

речі, написані в імпресіоністичному ключі. Це, зокрема, і новела "Пудель". Імпресіоністичність хронотопу тут простежується дуже виразно. Це та ж ситуація "антракту", втечі з узвичаєного- щоденного часоплину. Більше того, просторова художня організація також пов'язана з одним з улюблених мотивів імпресіоністичного малярства — мотивом "сніданку на траві", заміського відпочинку, що дозволяло використати всі ефекти сонячного освітлення, пленеру, контрасти яскравих барв.

Сайгорова пригода — лише маленьке інтермеццо в його переповненому турботами й службовими обов'язками житті. Герой так і не зміг психологічно відірватися від цього життя, згадки, докори сумління переслідують його. Опинившись з групою студентів та акторів на благодійному вечорі в заміській віллі, комісар Сайгор почувався незвично, навіть незатишно: "Сайгор уперше за все літо вибрався за город із стосів відношень, із димних кімнат засідань, з мітингових, ячeyко-вих — ових промов, дебатів, преній, дискусій. Перший раз за все літо дихав вільним, чистим повітрям. І, мабуть, перший раз за довгі роки відчував якийсь радісний біль, якусь неясну тривогу". Він "відчув себе ніяково, бо стрів баришню в інших умовах, про які, здається, забув, може, не знав, не чув. Якось дивно було, наче попав у полон, у ворожий табір".

Якщо Кирило ("В дорозі") насолоджувався повнотою життя, звільненням з-під тягаря виснажливих обов'язків, то діяльному героєві "Пуделя" нудно, сумно, навіть шкода змарнованого часу. Для нього це інтермеццо обтяжливе, бо становище, в яке він потрапляє, стосунки, які зав'язуються, наскрізь фальшиві. Герой у певні моменти ніби ототожнюється з пещеним пуделем мадмуазель Арйон, відданість якого купується всього лиш кинутою цукеркою.

Сайгор виборсується з цього часу, з павутини фальшивих стосунків, які обплугують і засмоктують, рятуючись панічною втечею. Це, власне, втеча і від себе самого, від тих бажань та інстинктів, які несподівано відкрив у власній душі: "І тільки на шостій версті, коли раптом брякнуло вогняне сонце, згадав день, ніч — там — і почервонів". Фінал "Пуделя" виразно перегукується з фінальною фразою "В дорозі": "Сайгор, суворий і блідий, поспішав до города". Але жертовну самозреченість революціонера Кирила Коцюбинський підносить, героїзує. Тому Кирилові й даровано момент безоглядного захоплення

щасливою повнотою буття. Сайгор, як видно з кількох, розкиданих у тексті деталей, і "в городі" веде таке ж несправжнє, спроектоване на фальшиві цінності життя. Це розкривається і в розмові з підлеглим, кур'єром Григорієм, і в Сайгоровому діалозі з Тетяною, що нагадує йому сотні подібних жінок, до яких звук ставитися лише як до підлеглих: "Машиністки, ремінгтоністки, стенографістки, журналістки, — істки, сірі — може, красиві, може, погані, просто манекени, просто автомати, на яких можна прикрикнути, коли треба, бо це ж вони, радянські баришні, які бояться скорочення штату більш, як гармат, революції, вибухів, Махна, бандитів". Це — точка зору героя і водночас, зрозуміло, засіб характеристики його самого. В іншій ситуації він раптом подумав, що "стріне, можливо, цю баришню в городі, що вона й там фамільярно заговорить із ним про обивательщину, і було неприємно". Сайгорові вочевидь нічого протиставити цій фальшивій ситуації, ні в чому знайти оперття. Позбавлений певності в собі, герой не може позбутися подвійної моралі.

"Пудель" — це одна з тих речей Хвильового, де надмірну патетику, розхристаність форми його ранніх учнівських новел (як "Кіт у чоботях", "Солонський Яр") вже подолано і де, особливо посилюється зображальне, пластичне начало. В "Пуделі" відносно невелику роль відіграють описи "стану душі". Натомість письменник зосереджений на відтворенні зовнішніх її виявів, на фіксації зорових і слухових вражень. Привертає увагу й імпресіоністичний характер пейзажів — пройнятих сонцем, дещо розмитих, мінливих. Твір і відкривається тремтливим спекотним пейзажем: "Виходили на іскрясте шосе, в перламутр гарячого полудня. Утомно дрижали наливні поля, і перелітав димний легіт. Небо блякло, нечутно й зів'яло скрадалися полинялі сонячні дороги до незнайомих горизонтів, до тумановобузкової маси". Автор з малярською вибагливістю фіксує кольорові ефекти, перш за все мінливість, переходу кольору під впливом руху, освітлення тощо ("сизою ртуттю коливались, далі"; "на узліссі рожева парасолька прикрила траву: компанія сіла відпочивати. Коли підходили до них, із глибини зелені постав раптовий вітер із шумом помчав на шосе"; "назустріч пливли буйні трави в зелений океан дерев").

У різні періоди творчості Хвильового у нього переважало то зображальне, то виражальне (частіш все ж останнє) начало,

ознаки різних стильових орієнтацій. Імпресіоністичні ефекти, елементи імпресіоністичної техніки можна, проте, знайти у більшості його творів. Причому, незрідка, як у "Пуделі", "Я", помітний безпосередній вплив поезики М.Коцюбинського.

Найпоєднованіше згадана думка про можливість лише тимчасового усамітнення, тимчасової втечі з кола постійних обов'язків заради відновлення душевних сил наголошена > М.Коцюбинським у новелі "Intermezzo". Ліричний герой сповідається в своїй утомі й спустошеності: "Я утомився: Бо життя безупинно і невблаганно іде на мене, як хвиля на берег. [...] Я не можу розминутись з людиною. Я не можу бути самотнім. Признаюсь — заздрю планетам: вони мають свої орбіти і ніщо не стає їм на їхній дорозі. Тоді як на своїй я скрізь і завжди стрічаю людину". Це та ж психічна колізія, що і в новелі "В дорозі", зіставлення перевтомленої, змученої душевними травмами людини — і манливого світу вічної в своїй красі природи. В "Intermezzo" герой не просто переходить з одного часопростору в інший, він із зусиллям і страхом виринає з плину міського життя. Недарма "залізна рука города" винесена автором у список дійових осіб твору. Ця рука невблаганна й страшна, герой фізично страждає від її стиску. "Поїзд летів, повний людського гаму. Здавалось, город витягує в поле свою залізну руку за мною" і не пускає. Мене дратувала непевність, що тремтіла в мені: чи розтулить рука свої залізні пальці, чи пустить мене? Невже я вирвусь від сього зойку та увійду у безлюдні зелені простори? Вони замкнуться за мною і надаремне клацати буде кістками залізна рука?" Вирвавшись з-під влади залізної руки, ліричний герой опиняється в іншому, ізольованому часопросторі, недосяжному для колишніх виснажливих турбот. Коцюбинський знаходить надивовижу виразний, живописний образ цього нового, окремішнього життєвого виміру: "Я тепер маю окремих світ, він наче перлова скойка: стулились краями дві половини — одна зелена, друга блакитна — й замкнули у собі сонце, немов перлину. А я там ходжу і шукаю спокою". Поля хлюпають "аж в краї неба", все тут підпорядковане єдиному мудрому ритму — "як живчику вічності". І наростає певність: так буде вічно... так буде вічно... *in saecula saeculorum... in saecula saeculorum...*

Відхід від засмоктуючого плину щодення, від "незчислених "треба", які мене так утомили", тільки й дає змогу оціни-

ти навколишнє з погляду вічності. Так увага до відтворюваного моменту, до найменших нюансів почуттів, вражень (а багатство форм, кольорів, звуків і запахів навколишньої природи в новелах письменника передано у всій розмаїтості) приводить імпресіоніста Коцюбинського до змикання цього виокремленого, замкненого в собі часопростору з плином вічності, з природним колообігом. Подібне змикання з вічністю наголошується і в новелі "На острові", де чи не найбільше помітний вплив імпресіоністичної поезики. Миттєвий обмін захопленими поглядами з чарівною незнайомкою утверджує в переконанні, що це, — "навіки": "Хіба може бути інакше? Стоїмо на тій самій землі — ледве десять кроків між нами, — одно сонце нас в'яже, ті ж краєвиди входять у нас, і навіть тіні наші зливаються разом".

Пантеїстичне прилучення до вічності зцілює травмовану душу героя "Intermezzo". А в новелі "На острові" примхлива низка миттєвих вражень виводиться в інший часовий план, в план вічного тривання й оновлення, через згадку про квітучі агави. Рослина довгими роками збирає сили для єдиної квіткі, "вона цвіте, щоб умерти, і умирає, щоб цвісти".

У новелі "Лист" окремішність пережитого оповідачем незвичайного великоднього епізоду підкреслюється самою формою листа, що виконує роль рамок. Коли в "Intermezzo\*" герої знаходять жаданий спокій у гармонійному злитті з колообігом природи, то в "Листі" він переживає крах своїх сподівань. Тут також герой виривається з міської метушні в надії віднайти душевну рівновагу, родинну радість великоднього гостювання у матері та сестри. Але натомість він з наростаючим боєм і відразою спостерігає свято плотських утіх. Його вражають гори свіжого м'яса на базарі, "обідрані туші повішені подовж стін", млосний запах крові, який, здається, висить навколо. "Так дико було бачити свято убійства на безкровному святі творця — весни". Виняткова, майже хвороблива вразливість юнака робить його чужим на всезагальному святі. Однак він сприймає життя в інших вимірах і вже не може перейнятися "спокоєм спокійних".

У фіналі замкнутий час новели-листа як розповіді про конкретну виокремлену подію виводиться в інші виміри через підсумкове узагальнення. Незначний побутовий епізод оцінюється оповідачем з точки зору сповідуваних ним моральних прішпигів



і, таким чином, прилучається до "вічності": "Не знаю, може, все воно смішно і "нерозумно", що я пережив, може, й мене така доля чекає, як молодий місяць весною, а поки...

■ А поки -яне заздрю мудрощам мудрих і не надить мене спокій спокійних на прославленій ними землі...". Подібні моральні оцінки здебільшого служать піднесенню конкретної розповіді, епізоду, історії на рівень позачасовий. Ось як формулює свої висновки про характер художнього часу в проповідницьких літературних жанрах Д.С.Лихачов: "Заключні моралізування до різного роду повчальних оповідань суттєві для художнього часу оповіді. Заключні моралізування та й різного роду настанови, навіть коли вони виражені в оповіданні приховано, ніби піднімають події розповіді за грані точної хронологічної і місцевої приуроченості. Вони надають подіям узагальненого, позачасового змісту, позбавляють їх історичності"<sup>5</sup>.

Постійним мотивом імпресіоністичної творчості є нагадування про мінливість, плинність життя, про невпинність потоку часу. Цей мотив був одним з центральних у новелістиці Коцюбинського, а пізніше і декого з молодих нрвелістів 20-х років. У Коцюбинського він, зокрема, пов'язаний з проблемою втрачених, зруйнованих ілюзій, яка так чи інакше відлунує в багатьох творах письменника. Трагічне відчуття невблаганної плинності, минушності, неспівпадання бажаного й дісного письменник спробував передати в заключній частині циклу "З глибини" — "Сон". Це філософська притча про невовимість щастя, яке приходить занадто пізно, коли всі сили розтрачені в шуканні його: "Снилось мені •— чи ж снилося мені? — що в грудях у мене лиш половина серця.

—Де друга? — мучився я.

А та, що лишилась, билась тривожно у грудях, і в кожному тріпотінні чув я жахливий і владний голос:

—Шукай. ,

—І я шукав.

Широкими світами, потоком життя, між натовпом й тиском мчав я розділене серце, і скрізь ввижалась мені рідная половина. \_\_ ,

<sup>5</sup>Лихачев Д.С. Поетика древнерусской литературы.— Л., "Худ. л-ра", 1971 - С.312.

І радісно розкривались свіжі краї серця, і лиласі найкращая кров у другу, здавалось, знайдену половину.

Та я помилявся. Краї не зростались у цілеє серце, а все було дві половини.

Й, скрегочучи з болю зубами, одривав і волік я — не мчав, а волік я скривавлене серце, бо все чув голос:

— Шукай...

І так було довго, і так було завжди...

Та коли врешті настала зима, коли на голову мою, впав перший сніг, я знайшов те, чого шукав.

Останнім тріпотінням забилось спустошене серце — й, безсиле, одмовилось розкрити зів'ялі краї до рідної половини.

І тоді — ви розумієте?. — тоді підняв я очі догори, до білого снігу, і зором зацькованого звіра благав його: іди... іди... спадай, покрій навіки.

Так снилося мені — чи ж снилося мені?..."

Але ця трагічна швидкоплинність, з мінливість, руху є для Коцюбинського неодмінною ознакою живого жигтя. Така думка виразно прочитується в новелі \**"В дорозі"*, де запах захлаго болітця Іванової дачі ("тут можна бути спокійним") протиставлено свіжому, буряному вітру дороги, — "небезпеки і боротьби, вічного упаду і підойми, розквіту надії й розпуки, почуття сили й знесилля". Зупинка — це гниття і повільна смерть. Лише рух, лише постійне оновлення в дії, у творчості, в боротьбі дає змогу жити достойним, повноцінним життям. Герої *"В дорозі"*, Іван і Марія, не змогли виборсатися з заколисуючого плину повільної духовної деградації. В новелі *"Сон"* персонажам це вдалося, хай і ціною болісних потрясінь. ■ .

Для розуміння філософії часу у творчості Коцюбинського (і в імпресіоністичній творчості загалом) ця новела одна з найприкметніших. Прокляттям для героїв *"Сну"* стає незруш-на одноманітність існування у постійних дрібних господарських клопотах: *"Вдома був спокій, день біг за днем. Як в калюжі весь город, так в окремому дні він бачив ціле своє життя"*. Щодня після служби учитель Антін *"йшов в город в надії чогось нового,*

що кожний раз заводила марно". Новела починається реченням: *"Щодня було те саме"*. І далі нагромаджуються риси втомлюючої незмінності, ознаки часу, який зупинився: *"звиклі дороги"*, *"все, до нудоти знайоме"*, так що

*f*

навіть очі, прагнучі новизни, "наче зайві"; жінчині ■ розмови ; про куховарку, про дрова, "про запас буряків"... "І мертвий спокій калюжі не могла скаламутить сильніша хвиля". Герой ' пробує протиставити цьому мертвому застою якісь внутрішні ; сили. Такими збурюючими й оневлюючими силами стають для нього пам'ять і творча фантазія.

Прекрасна візія сну вириває його з плину буденного часу. "В його ході було молоде щось, тривожне й нове", він здавався задивленим у себе, байдужим до навколишнього. Ця раптова зміна викликає ревниву цікавість вічно заспаної, збайдужілої до всього дружини. Довга, що розтяглась на два вечори, розповідь про побачений сон, розкриває їй душу, якої зовсім не знала. Коли в першій частині твору нагромаджуються, підкреслюються багатьма повторами риси нудьги, сірої, застою, нецікавої дійсності, то Антонова розповідь — власне, він не просто переказував сон, в процесі розповіді він творив ту ідеальну модель, те життя, яке хотів би прожити, — насичене яскравими барвами\* екзотичними морськими пейзажами, дивовижними пригодами, калейдоскопічною злішою вражень; змістом цього витвореного Антоновою уявою життя є повсякчасне шукання нових вражень і переживань, коротких моментів краси і гармонії, якими може обдарувати дійсність.

Герої знають, що щастя не можна здобути раз і назавжди, що "дихне легкий вітрець і раніше зітре записи щастя, ніж встигнеш їх прочитати". Але для Антона і його прекрасної супутниці (цього витвореного уявою його жіночого ідеалу) при надність світу саме у невтомному шуканні моментів повноти життя, повноти сприймання. Антін вибудовує модель, цілком не подібну до його реального життя. Замість спокою й на дійної сталості — мінливість і рух, замість чіткого розпорядку буднів, де немає місця несподіванкам, — повсякчасне чекання чогось нового, ще не пережитого, що посилює гостроту сприймання, будить уяву. Спокій і рух, сталість і мінливість і виразно протиставлені тут як мертве і живе і водночас як спо-Ж живацько-безгоїдне — й творче. яН

Сила Антбнової уяви впливає й на дружину: "Красою сл<^Н ва, блиском уяви він оглушив Марту, скорив, водив за сJ^Н бою". Він зруйнував її ситий спокій, посіяв тривогу. Взаємні звинувачення розсвареного подружжя ранять душу, але й ла- ■ мають кору байдужості, якою вони сковані. Біль, тривога бо- 1

язнь втратити духовну близькість з чоловіком змінюють і' ". жінку: "Щось молоде, давнє, дівоче прокинулось у Марті, якийсь фермент: він нищив спокій, ще недавно такий бажаючий. Але у тім, що вона чула потребу знов здобувати давно здобуте на власність, таїлась нова принада, відгук її весни".

Апологія руху, мінливості змушувала імпресіоністів шукати нових формальних засобів для їх передачі. У Коцюбинського це часто техніка окремих мазків, коли дається не цілісний контур, не характеристика певного періоду, а окремі "плями", розрізнені мазки, те, що найперш впадає в око оповідачеві чи спостерігачеві. І з цих розрізнених уривків, миттєвих вражень komponується і сюжетний час, і час героїв. Такі ж принципи komponування бачимо пізніше у С.Васильченка, М.Івченка. Г. Косинка також використовує подібні прийоми. Але поряд з цим у нього зустрічаємо й інший, цілком новаторський хромотопний різновид, коли час сюжетної дії стиснений до кількох хвилин, а простір — майже до розмірів театральної сцени. Тут можна говорити про ледь не строге дотримання класицистичного правила єдності місця і часу.

С.Васильченко пройшов доволі стрімку стильову еволюцію, і риси імпресіоністичної поетики найпомітніші в його пізній творчості, зокрема у написаному' в основному в 20-ті роки циклі "Осінні новели". Часова організація цих новел виразно імпресіоністична. В основу її кладеться принцип асоціативності. П'ять новел з шести побудовані як уривчасті спогади героя, від імені якого й ведеться оповідь. Спонукою до ■ розгортання уривчастого плетива згадок може служити найнезначніша деталь. У новелах "Вітер" та "На калиновім мості" такою-деталлю стає випадкова пісенна фраза, у "Чайці" — [Левченкові рядки. Спогади постають не як послідовна картина минулих подій, не як викінчена вставна новела, що часто бачимо в реалістичній прозі, а як уривчасті, хронологічно зміщені епізоди, враження. Тематично цикл пов'язано з революцією 1905 р., і хаотичність композиції підпорядкована, крім всього іншого, ще й відтворенню насторожено-нестабільної, напоєної передчуттям глобальних "змін суспільно-духовної атмосфери.

У "Вітрі" вкинута в темінь кімнати з шумом осіннього вітру, пісенна -фраза збуджує, в унісон тривожному настроєві оповідача, ланцюг спогадів про три жіночі долі. Підбір епізо-

*%iv* тут цілком довільний, хронологічна їх співвіднесеність не прояснена. Зв'язані вони лише асоціативно. Але владність цих підсвідомих асоціацій заповнює героя: "Давно вже збирався до театру і давно вже час іти, а я сиджу коло вікна, одітий, і не можу ворухнутись. [...] Час іти. Проте чогось сиджу на місці, як прикований. Тихо наспівую тієї ж. Як отрута, знову увійшла вона в серце, в голову, в кров... Не можу одірватись од слів, як од того каменю-самоцвіту, що чим довше дивишся на його, тим дужче хвилює, П'янить...". "Пісня давня, пригашена, та осінній вітер продув на її курявий пил, і засвітилась вона золотим блиском. Впала вона мені в груди, як іскра в кужіль, запекла, задиміла, загула, і я мимохіть почав тихо наспівувати". З цього звукового враження, з рядків про дочку-одиначку вириваються з підсвідомості зорові картини. За якусь мить проносяться згадки про три трагічні жіночі дога: замученої нелюдом-чоловіком сусідки, молодої дівчини, запротореної батьком в монастир, закатованої драгунами на порозі материнської хати дочки-одиначки...

Фінал новели відкритий, він є нагадуванням про безкінечну варіативність трагічного пісенного мотиву. Вслід за трьома епізодами розбуджена пам'ять може підказувати нові й нові. Ті кілька хвилин вечірньої задуми у тісному просторі сільської хати, що й складають, власне, фабульний час твору, вміщують цілу історичну епоху.

Подібний принцип просторово-часової організації покладено в основу новели "На калиновім мості". Герой довго не може вловити нитку спогаду при раптовій зустрічі з напівзабутою знайомою: "Ось ота жінка з радісним енергійним лицем та молодими очима, що в них не гасне золотий веселий огник, — раніш кілька разів мій погляд минав її без уваги, — тепер мої очі мов улипили до неї: дець я бачив її. Ворушаться тепер якісь спогади". Але сховане з підсвідомості вислизає, губиться. І лише звукове враження, пісня про "калиновий міст", де треба доганяти "літа молодії", нарешті асоціативно з'єднує розірваний ланцюг спогаду про жінку з "молодими очима". Час ущільнюється, коротка мить, поки лунає пісня, вміщує досвід цілих десятиліть: "Мов блискавицею осяяло мені наші з нею дивні зустрічі, що бувають тільки за молодощів... За кілька тих коротких хвилин між двома куплетами пісні облітав мало не всю Україну, на край світу залетів...".

Героїв, які не перемовилися й словом, зв'язує нитка душевного порозуміння: "І дивиться вона на мене, ніби за цю коротку мить од куплета до куплета була вже між нами довга-довга розмова...".

У Васильченка фактичний час новелістичної дії (коротка мить, одведена для зустрічі героїв, чи хвилинка самотніх спостережень, як у "Вітрі") не стає ні часом перебігу якихось значних подій, ні часом формування, розвитку чи хоча б випробування характеру персонажа, як це здебільшого бачимо в реалістичній прозі. Сюжет майже не розвивається, з героями нічого не стається. Час сюжетний і час героя (оповідача) не співпадають, більше того — ледь дотикаються. Час героя, час, повернений із забуття силою його уяви, витісняє теперішній, сюжетний час. Погляд оповідача на події, які він відтворює, — це погляд з майбутнього; якраз ретроспективність і надає іншого емоційного забарвлення, романтизуючого, елегійного відтску. Точка зору моменту, в який описується, накладається на точку зору моменту, який описується. Ва-сильченко тут іде навіть далі Коцюбинського, в якого спонука до спогадів завжди виявлена чіткіше, теперішній, сюжетний час відіграє більшу роль у новелістичній структурі. Місце події, сюжету заступає настрій як найголовніша конститууюча, об'єднуюча ознака.

Найближче до Васильченка в цьому зв'язку стоїть ранній Г.Косинка, зокрема в таких цілковито настроєвих речах, як "Мент", "Під брамою собору". Косинчин хронотоп надзвичайно сконденсований. Уміїня розкрити сутність моменту, вихопленого спостережливим зором з потоку життя, у нього вражаюче. (Зауважу, що в пізніших речах часова організація змінюється). Час і місце дії здебільшого локалізовані, стиснені. Трагедійне дійство кращих Косинчиних новел розгортається в тісному просторі селянської хати, левади, у плетиві вузьких сільських вуличок. Замкнений, часто сутінково похмурий простір душить, пригнічує героїв, з нього шукають і не можуть знайти виходу.

Просторово-часова організація Косинчиної новели позірно дуже проста. Але саме детальність опису, підкреслення тісних рамок дії посилює драматичну напругу. Здається, що героєві досить ступити кілька кроків за межі трагічного кола і він буде врятований. Але на ці кілька кроків людина вже неспро-

можна. Такі новели, як "В хаті Штурми", "Десять", "Темна ніч", "Вечірні тіні", будуються майже виключно з "цеглинок" зорових і слухових вражень, без авторських коментарів, оцінок, ніби без будь-якої інтерпретації почутого й побаченого. Замкненість трагічного простору найпомітніше підкреслена в Косинчиній "Темній ночі". Полоненого вводять у селянську хату на останній допит. Низький хатній поріг тут стає смертним рубезем. Все навколо, навіть природа у своїй літній красі, напоєне передчуттям трагедії: "Сріблястим листом поклонився явір коло порога, як вели в невідому хату невідомого чоловіка на весілля смерті криваве... Поклонився і зажурено зашелестів". Фінал закільцьовується повторенням цього рефрену: "І вдруге ще нижче поклонився сріблястим листом явір коло порога, як вели в темряву ночі невідомого чоловіка на весілля смерті криваве". А за кілька хвилин між цими двома яворовими поклонами у тісній кімнаті людина прощається з життям. Герой сидить за столом в оточенні похмурих охоронців і навіть ступити крок убік вже не має права. Життєвий простір стиснувся остаточно, з цього кола вже можливий вихід лише у смерть: "підвівся, але дужа рука Щербачка посадила його на своє місце: "Жди, тобі твоє буде...". І тому, що всі предмети, деталі обстановки побачені очима приреченого героя, вони сприймаються в інших, небуденних вимірах, скру--пудьозно описується найдрібніша рисочка, яка в ді прощальні хвилини набуває величезної ваги.

Ще помітніша ця скрупульозність опису обставин дії, "сценічного" простору, де вона розігрується, у ранній новелі "В хаті Штурми". Саме нагромадження побутових ознак нужди, безпросвітної бідності тут перш за все й досягається трагедійний настрій твору. Сюжетний час обмежений кількома хвилинами, нічого особливого не відбувається, ми бачимо сім'ю у момент трагічного заціпеніння. Весь хатній простір зображено, як в живопису, з єдиної непорушної точки зору, ніби очима глядача, що стоїть перед картиною. Автор прямо звертається до цього уявного глядача: "Тільки-но ви до хати, як напівгола дівчина шарахнулась на піч, і з-за комина на вас визирають злякані бліді обличчя дітей [...] Далі ваше око впало з печі на піл — просто спустилось вмісті з білявенькою дівчинкою, котра видавлює з вікна воду". Безстороннім оком спостерігача бачимо побиті шибки, скривлене вікно, "у вікнах

онучі", ковганку серед хати, в яку капає зі стелі вода... До цієї жахливої обстановки, яка дає вичерпне уявлення про життя мешканців хати, вже, здається, нічого додати. Але останнім трагедійним штрихом стає повідомлення про каліцтво господаря на цукроварні. Тепер вже похмурий хатній простір остаточно стає символом безнадії, осередком довічних, непере-бутніх страждань: "Закам'яніли постаті на стінах; в хаті запанувала тиша і жах, і тільки знадвору було чути, як шумів дощ і трясло вітром шибки: вічне горе просилось у сім'ю Штурми". Кількома хвилинами обмежується сюжетний час і у Ко-синчиних "Вечірніх тінях". А місце дії — розмірами корми маленького дніпровського пароплава. Так само локалізовано час і місце дії в новелах "Десять", "Під брамою собору". У всіх цих творах читачеві показано лише те, що може бачити непорушний спостерігач (як глядач в театральному кріслі) з однієї, фіксованої точки зору.

У новелі "Перед світом" композиційним центром є точка зору героя. Косинка пробує передати хаотичний потік спо-гадш, внутрішні монологи тощо. Коли вилучити порівняно розлогі спогад сільського вчителя Дмитра Юрчика про дитячі й юнацькі літа, то дія новели вкладається в кілька хвилин (сама назва твору вказує на час цієї дії). І побачене в ці хвилини дає уявлення про весь трагізм української революції. Передсвітанкова стрілянина, кінський тупіт вздовж сільської вулиці, озброєні постаті на порозі хати — і вчитель зрозумів, що "перед світом прийшла його смерть". Українізація школи — достатня підстава для смертного вироку. І скорий суд не забрав багато часу.

Лише у фінальних абзацах міняється точка зору (це вже не погляд героя, а автора) і одразу ж змінюється тональність. З'являються реквіємні, пісенні нотки.

Лаконізм Косинчиних трагедій, його прагнення давати події переважно з однієї (автора, оповідача чи героя) точки зору, фіксувати один нерозчленований момент, оригіальність його просторово-часових конструкцій найпомітніші при поршннанні композиційних особливостей його новел з новелістикою шших представників імпресіоністичної течії в тогочасній українській прозі. У Головка, скажімо, завжди переплетено кілька точок зору на події, кілька оцінок, а відповідно до цього і часові рамки — ширші. У М.Івченка незрівнянно більшу

роль відіграє автор, і в плані оцінки зображуваного, і мови, і просторово-часової організації. У Косинки ж читач часто бачить лише те, що може бачити герой чи спостерігач у цей конкретний момент дії.

Напрошується порівняння двох сюжетно (частково й композиційно) подібних творів — Косинчиної "Темної ночі" та "Смертного співу" М.Івченка. Івченкова поезика також має імпресіоністичне забарвлення. Але одразу ж впадає в око різниця в організації художнього часу і Простору. В основу обох названих творів покладено ситуацію перебування героя в полоні у партизанів-повстанців ("а наша партія, товаришу, "темна ніч"), зведення передсмертних рахунків з життям. Але при цьому Івченко, обравши форму розповіді від першої особи, дає досить розлогу передісторію героя, роздуми, аналіз почуттів, які навряд чи могла фіксувати людина по шляху на страту. Тобто вся ця розповідь (весь твір) постає як с п о г а д оповідача, як погляд на минулі події з певної часової відстані, події, гострота переживання яких уже стихнула, згладилася часом.

Тоді як у Косинки і в "Темній ночі", і в її інших композиційно близьких до неї новелах зовсім не відчувається часової дистанції між моментом, що описується, і моментом розповіді про нього. Авторіві (оповідачу) відомо лише те, що можна побачити в ці кілька хвилин, які складають фабульний час. Автор у Косинки принципово не може бути всевідаючим, його точка зору не "масштабніша" за точку зору героя (чи героїв), тобто не охоплює, не покриває собою останню. Ні передісторій, ні авторських оцінок, узагальнень з майбутнього у Косинки немає. А відтак і зовсім не чуються нотки спокійної епічності, яка дається при погляді в минуле, з висоти всевідання, перебореної вже злоби дня. Косинчин час — це теперішній час, і якраз в цьому один із секретів виняткової драматичної напруги його творів.

В імпресіоністичній повісті, хоча сюжет тут, зрозуміло, відрігав поршняно значнішу роль, ніж в новелі, організація художнього часу і простору так само дискретна, уривчаста, "моментна", як і в творах малої прози. Розкадрованість дійсності, довільність монтажу окремих емоційно забарвлених уривків, які западають у свідомість персонажа, помітна в композиції повістей А.Головка ("Червоний роман", "Можу", "Зе-

лені серцем"), М.Івченка ("Горіли степи"), меншою мірою в "Гармонії" Гр. Косинки. Імпресіоністична арабесковість найпомітніша якраз у повістевому жанрі. У "Червоному романі" чергуються довільно вихоплені з потоку дійсності епізоди, зв'язані не логічним, причинно-наслідковим зв'язком, а лише плином переживань і спогадів я-оповідача. Оповідач тут виступає alter ego героя, "я" і "ти" — іпостасі роздвоєної свідомості. (Загалом, якраз у "Червоному романі"; найпомітніше переплетення імпресіоністської та експресивної, символістської поезики.) Відбір епізодів здійснюється за принципом найбільшої емоційної насиченості, найсильнішого враження, пережитого героєм.

Ще помітила ця особливість організації художнього часу в "Зелених серцем". Плин теперішнього часу героя, студента Яшка, раз у раз розривається моментальними кадрами-споминами, кадрами-візіями. Причому, сама техніка відтворення цих вставних епізодів підкреслено імпресіоністична. До того ж, героєм ці уявні картини переживаються сильніше, драматичніше, ніж епізоди його реального, власне "теперішнього" життя. Лист про страшне лихо вдома — гине кінь-годувальник — вразив Яшка так глибоко, що його уява раз у раз відтворює цю картину, насичує новими деталями, міняє ракурс бачення, освітлення. (Це змушує згадати створені художниками-імпресіоністами серії картин, як "Скирти", "Руанські собори" К.Моне, де один і той же пейзаж, будівля зображалися у різні пори доби, при різному освітленні) Перший — дуже стриманий — опис трагічного епізоду, який кардинально змінює долю героя, зустрічаємо в скупих рядках сестриного листа: "Та ще оце нещастя в нас трапилось, — як без голови всі ходимо. Санько коняку подрізав ралом. Покинув на ниві, а вона схарапудилася, видно, чогось і гайнула степом. Добре ще, що хоч вужі мотуз'яні були — попереривалися". А далі ця картина кілька разів напливає в розпаленій свідомості героя у найнапруженіші моменти його життя. Часовий плин розривається, хронологія подій зміщується. Спогад вривається то в хвилину смутку, то навіть у радісну мить творчого піднесення: "Яшкові не спалося. Очима немигаючими, як у риби, дивився він у темний куток, і з листа, що з дому, слова незграбними, карячкватими літерами вставали, вставали... Склалися в живій інсценівки, художні у фарбах. Ось перша:

Степ польовий. Де-не-де ріллі. По стерні Санько, брат Яшків меншенький, коняку за повід у ралі веде. Батіжком помахує... Посвистує молодцюватого... Дійшов до краю — став. [...] Під селом на ріллі стояла коняка засапавшись. Похмурий чоловік держав за повід її й уважно придивлявся до лівої задньої ноги — в крові вона вся й дрібно тремтіла". Час спогаду, події минулого рельєфніші, значиміші, в чомусь актуальніші для героя, ніж те, що відбувається з ним нині. Трохи згодом вражена психіка знову раптом Повертає Яшка до домашньої трагедії: "І уява буйна Яшкова, хапаючись і хвильно, клала мазки.

На вигоні у глинищах — пляма червона. Кружляє над ними гайвороння — кряче... Обіч гризуться собаки... А в хату увійшов батько журний".

Уривчастість часоплину, суб'єктивне сприймання змученим злигоднями, безнадією героєм текучої, звихреної, не стабільної дійсності підкреслюється настроєво забарвленими пейзажними деталями. ("Обривалися-падали дні. В минуле падали, падали, падали... як листя пожовкле. (Бо — осінь). "Ключилися хмари, кудлатою брудною ковдрою сунулись-сунулись над містечком. Та все ключилися. Тому й мряка день-, ніч..."; "ключем журавлиним летіли сірі осінні дні над убогими стріхами... — Кру!.. Кру!.. — це в серці Яшковім перекалилися спогади сумні... Сумно й тоскно і сьогодні, і вчора було, і ще колись"; "і ще над стріхами убогими летіли-курликали сірі, осінні дні... "Кру!.. Кру!..";-- це в серці Яшковім; перекалились спогади сумні...").

^

У повісті М.Івченка "Горіли степи" часова перервність, уривчастість також служить посиленню ілюзії безпосереднього фіксації вражень і почувань, посиленню драматизму твору. Але досягається ідей ефект іншими засобами, ніж у А.Головка. Кожен із героїв робить власний відповідальний вибір. Окремі розділи повісті — це монологи-роздуми когось з героїв. Живучи поряд, кожен з них — старий німець-колоніст, його син, що служить білим, донька, яка йде до червоних, наймит Гордій, студент Стефан — існує у власних часових вимірах і вибирає свій шлях незалежно від інших. "Горіли степи" — це повість про розпад, руйнацію всіх колишніх родинних, суспільних зв'язків, моральних, релігійних обов'язків і принципів. Вибір кожного з героїв зумовлений різними причинами, і доля розводить їх назавжди. Розрив усіх колишніх

зв'язків — це й руйнація звичного плину часу, ходу історії. Немає нічого сталого, все зрушилося з місця, зруйнувалося. Змінився сам час, втративши свою колишню патріархальну повільність. Подібному трактуванню історії якраз і відповідала драматична розірваність, дискретність художнього часу і простору, властива імпресіоністичній манері письма.

Своєрідність імпресіоністичного хронотопу помітніша при поршннанні його з просторово-часовою організацією лірико-експресивної, неоромантичної прози. Деякі новели Хвильового мають імпресіоністичний характер (як згадуваний "Пудель"), проте більшість його творів — це зразки лірико-експресивної прози. При порівнянні "Пуделя" і, скажімо, "Арабесок" чи "Елегії" легко зауважити, перш за все, різні концепції художнього часу. В імпресіоністичній новелі (у Хвильового, як і в Коцюбинського, Васильченка, Івченка, Косинки) час фабульної дії здебільшого дуже стислий, це виокремлений з потоку життя момент, іггермецо героя. Причому, історичні, суспільні зв'язки зостаються поза увагою автора. В експресивній! прозі світ вже не є об'єктом пильного спостереження, образ — не є злитком баченого, а відтворенням уявного. Це уявлення здебільшого базується не на конкретному враженні, а на зіставленні, часто контрастному, різних часових, історичних площин. Настановою на максимальну виражальність і пояснюється увага не до зображуваного моменту, а до кореспондування його з минулим і майбутнім, з потоком історії. Бачимо безліч історичних ремінісценцій, аналоги, вільне ширяння в часі. Герой експресивної прози не може бути приватною людиною, він суспільно активний, причетний до потрясінь великої історії. Сучасність постає-не самодостатньою, як у імпресіоністів, а Весь час зв'язується, поршнюється з-минулим чи майбутнім, де й бачиться пошукуваний ідеал. Час героїв і час автора тут здебільшого не співпадають, авторський час охоплює великі історичні відрізки (як в "Арабесках" Хвильового).

Щодо організації художнього простору, то різниця тут ще рельєфніша. Митець-імпресіоніст завжди схиляється перед природою, знаходить душевну ршновагу у її спогляданні. Дія відбувається в замкненому, обмеженому просторі. Природа і для Коцюбинського та Васильченка, і для Головка й Івченка -- це прекрасна даність, це самодостатній, за власними за-



конами існуючий світ, прилучення до якого завжди є для людини благом, джерелом спокою й наснаги. Навіть найтрагічніші, найжорстокіші епізоди здебільшого відбуваються на тлі прекрасного, сонячного пейзажу, який контрастує з ницістю, злочинністю людських діянь (назву в цьому зв'язку "Десять", "Перед світом" Косинки, "Intermezzo" Коцюбинського, зокрема, сцену зустрічі оповідача з селянином) або ж, навпаки, підносить, надає значимості буденному епізоду, прилучає його до вічності (як, скажімо, в фіналі Головкиної "Червоної хустини"). Імпресіоністичний пейзаж настроєвий, суголосний чи контрастний, але не безвідносний до настрою героя.

У кожного з українських письменників, чия творчість тією чи іншою мірою зазнала впливу імпресіоністських тенденцій, семантика кольору, так званий "кольоровий психологізм" відіграють величезну роль. Це можна простежити і у Коцюбинського, і у молодших — Хвильового, Михайличенка, Підмогильного, Івченка. (Прикметно, що дебютна збірка М.Хвильового називалася "Сині етюди", а найвідоміша річ Г.Михайличенка — "Блакитний роман". Загалом, кольорова символіка у назвах художніх творів використовувалася у 20-ті роки дуже часто).

Про сонцепоклонництво Коцюбинського, про символіку сонячного саява у його прозі написано немало. Вказувалося і на зв'язок цієї символіки, кольорової семантики із жанрово-стильовими особливостями новели М.Коцюбинського загалом: "...символіка світла, сонця, що проходить через усю творчість Коцюбинського, сприймалася б Як надто риторична, якщо б не спиралася на ряд сугестивних прийомів, які, постійно удосконалюючись, органічно позначилися й на еволюції жанрово-стильової природи творів письменника"<sup>6</sup>.

Порівняно з класичною українською прозою середини XIX ст. характер пейзажу у Коцюбинського (а пізніше молодших майстрів, що формувалися під його безпосереднім впливом) змінюється разюче. Розлогі пейзажні описи, до яких так любили звертатися, скажімо, Нечуй-Левицький чи Панас Мирний, подавалися в майже "фотографічній" манері, з виразними, чітко прописаними деталями, з поступовим перерахуванням предметів, кольорів, відтінків, які потрапляють у по-

<sup>6</sup> Звищюковський В.Я. Новелістика А.Чехоїш і М.Коцюбинського. — К., j 1987. - С.85.

ле зору терплячого обсерватора. Пейзаж Нечуя-Левицького — це часточка навколишньої природи, неквапливо оглянута спеціально зацікавленим спостерігачем, так чи інакше виокремлена ним і ніби взята в умовну рамку. (Класичним прикладом тут може бути початок "Миколи Джері": "Широкою долиною між двома рядами розложистих гір тихо тече по Васильківщині невеличка річка Раствавиця. Серед долини зеленіють розкішні густі та високі верби, там ніби потонуло в вербах село Вербівка. Між вербами дуже виразно й ясно блищить проти сонця висока біла церква..."). Коцюбинському і його послідовникам, які зверталися до імпресіоністичної поезики, про "правдиве", фотографічно пізнаване відтворення "конкретики вже не йдеться. Пейзаж стає перш за все засобом настроєвої інструментовки твору, одним із елементів, психологічної характеристики. Чергування кольорів, світлотіней, уривчасте мигтіння предметів — це вже не спеціально виокремлений, вивчений і скрупульозно описаний куточок природи, а миттєве враження, саме той предмет, образ, що з якихось причин потрапляє в поле зору, вривається в пам'ять відстороненому, самозаглибленому персонажеві. Навколишня природа фіксується у її нерозривному зв'язку з настроєм героя, у її впливах на людські емоції.

Найвиразніші зразки такого пейзажу знайдемо у Коцюбинського: "І повні очі сяйва сонця, бо кожна стеблина бере від нього й назад вертає відбитий від себе блиск. Раптом все гасне, вмирає. Здригаюсь. Що таке? Звідки? Тінь? Невже хтось третій? Ні, тільки хмарка. Одна хвилинка темного горя — і вмить усміхнулось направо, усміхнулось наліво — і золоте поле махнуло крилами аж до країв синього неба". Щодо окремих полісемічних фрагментів цього уривка навіть неможливо однозначно ствердити, стосуються вони природи, навколишнього предметного світу, а чи внутрішнього стану героя ("і повні очі сяйва сонця"; "одна хвилинка темного горя" тощо).

Властива модерному письменству фрагментарність, атомізування дійсності, перетворення її в "танцююче мерехтіння й блиск" саме на рівні пейзажу виявляється чи не найточніше.

Стильова манера АТоловка формувалася під сильним впливом Коцюбинського. Проте йому не завжди вистачало новаторської сміливості старшого майстра. Головка загалом традиційніший, ближчий до реалістичної поезики. Але у таких

найбільше позначених імпресіоністичним впливом речах, як "Червона хустина", "Можу", виразно помітний новий характер пейзажу; "Степ захмарився. (А може, здалося їй так?) Тіні од хмар нечутно навшпиньки блукали по стернях розпачливо. О! побігли, побігли... А навперейми їм козаки, мов три ворони низько-низько над землею полетіли...". В іншому випадку прозаїк намагається зафіксувати миттєвий ефект сонячного освітлення: "Дівчина схилилася над шитвом і замугичила якоїсь пісеньки. А із-за кіп промінь соняшний і собі глянув на полотно. Блиснув на голці і хрестики червоні позолотив... — Ой, гарно ж! Що якби й справді нитки такі — золоті".

Головка часто увиразнює композицію новели, виокремлює основні конфліктні вузли через контраст світла і тіні, сонячних і похмурих барв. Таке протиставлення бачимо у фіналі "Червоної хустини". А в "Пилипкові", де сюжетна дія розгортається впродовж неповної доби, трагічно-похмурий вступний епізод захоплення карателями села подається на темному, передвечірньо-сутінковому тлі. Натомість визвольний бій у фіналі відбувається на світланку, "як сонце з-за левад глянуло". Трагічний, гнітючий початок і піднесено-героїчний фінал співвідносяться і через опозицію темних та світлих тонів. Подібну роль відіграє пейзаж і в композиції Головки "Дівчинки з шляху". Початок її — це похмуро-насуплений, холодний і вітряний вечір. А фінал виписано на тлі яскравого, свіжого весняного ранку, коли "згори цілувало сонце й любо всміхалося". Головки фінали можуть видатися дещо ідилічно-одноманітними, але це, можливо, пов'язано з адресацією, його новел дитячій аудиторії.

i

У різних майстри\* імпресіоністичні засоби підпорядковує різним художнім завданням. Головка здебільшого дає чуттєві образи, фіксує, безпосереднє сприймання героєм кольору, світла, звука. Подібний характер пейзажу і у Косинки. І А.М.Хвильовий часто опосередковує чи доповнює безпосереднє враження цілим рядом примхливих асоціацій. Його пейзаж динамічніший, менш емоційний, ніж у А.Головка. Коли Головка захоплюється сонячними, життєствердними барвами, гармонійними картинами природи як торжества краси, то Хвильовий дає цілий ряд безпросвітних, бодлерівських пейзажів хворого, сухотного міста, міського дна. Ці мотиви були загалом характерні для модерністської літератури. Але перши-

ми виявили переважну увагу до сучасного міського пейзажу, до нової краси, якої досі не вміти помічати, саме художники-імпресіоністи. Про основоположників літературного імпресіонізму один з дослідників відзначає, що Гонкури "захоплено приймають сучасність як об'єкт естетичного розгляду. Сучасність має свою красу, як її має кожна епоха"<sup>7</sup>.

Українська література початку ХХ ст. майже не мала традиції відтворення сучасного міського життя, міських ланд-шафтш. Після В.Винниченка Хвильовий тут був одним з пер-шопрохідців. Він уміє виділяти, фіксувати найвиразніші риси хаотичної міської дШності. Окремі мазки, розрізнені, майже випадкові деталі й передають несподівано цілісне враження, настрої; Зразок такого, виконаного в імпресіоністичній техніці, пейзажного малюнка знаходимо, наприклад, в "Арабесках": "І йдуть, і пливуть квартали, а за ними трамваї й густий присмерк. Сторожкий дзвін. Бігають вогники — такі химерні, мов фіолетово-рожеві ліхтарики в ресторані японських куртизанок. Над площею м'ятежної комуни стоїть прожектор і уперто розглядає строкаті вітрини державних крамниць. Іду, Раптом падає прямо під ноги різнокольорова реклама, і я згадую чарівний ліхтар, що в забутій школі мого дитинства демонстрував на стіні картини. Це — не кіно, це — примітив, але я його ніколи не зрівняю з кіно, бо тоді була надзвичайна вражливість і таке миле й симпатичне дитинство. — Іду... Синій вечірній городок. Азія. Б'є годинник. Іду... А за мною прожектор, трамвайні ліхтарики, тротуарні світлові плакати й мільйони інших дрібниць. І все це мчить у химерному колі асоціацій...". Цей уривок дає змогу відзначити ще одну рису Хвильового-пейзажиста. Це — синкретизм сприймання, уміння знаходити відповідності зорових і слухових образів, запаху, кольору, дотику тощо. Проте часом письменник здатен зовсім пожертвувати зовнішньою предметною фактурою пейзажу, щоб точніше передати враження від нього: "Стоїть таке неможливе небо, нібито воно тільки-но народилось".

В імпресіоністичній прозі 20-х років властивий імпресіонізму пантеїзм зникає, бо центром тут стає людське "я", його самовираження. Зневіра у божественній красі, гармонії й досконалості природного світу приводить до уважної<sup>8</sup>, майже хво-

<sup>7</sup> Импрессидаинсты, их соврменннки, их соратники. — С.143.'

робливої фіксації, нагромадження елементів хаосу, потворності, руйнування тощо. Найпомітніше це у Хвильового, а ще раніше — у В. Стефаніка (як паралелі можна згадати і Г. Гай-Ма, і Б. Пільняка й інших, зокрема німецьких, експресіоністів). Так, в "Бараках, що за містом" дія відбувається серед "трупного духу" бараків, де заживо гниють сотні і сотні скалічених на фронті людей, в "Заулку" нагромаджуються потворні прикмети життя виснаженого, здичавілого від розгулу жорстокості, грабунків, нестатків міста, в "Елегії" так само фіксуються ознаки занепаду й смерті ("згнила зима"; "була мряка"; "пес: вовна прилипла попелом лізла, падала на землю, щоб угноїти землю"; "зграї голодних собак" і т.д.). Навіть у фіналі романтичної новели "Дорога й ластівка" Хвильовий несподівано повертається до жорстокої реальності. Цей ранній його твір є роздумом про призначення мистецтва, про служіння красі і про все ту ж фатальну розбіжність між мрією і дійсністю. У химерному, хронологічно несподіваному перебігові асоціацій поєднуються спогади дитинства, пейзажні етюди і, врешті, — дивна візія ластівки, яку привабило в кімнату яскраве світло електрики. Вона сполохано шукала виходу, вікна але навкруги було "чотири оксамитових стіни". Волелюбш пташка загинула всього за десять хвилин до світанку, який вщвітлив прозорий квадрат відкритої квартирки. А мертву ластівку кинули "в помийну яму, де рились бродячі міські пси".

Винятковість художнього тла, самих просторових вимірів звернення до часом табуйованих речей, явищ мають посшітити експресивність твору, приголомшливий, епатуючий вплив на читача. Це простір, ворожий людині, він не несе рівноваги й заспокоєння, його можна лише переборювати, вивищуватися над ним. Коли імпресіоністи віддають перевагу яскравому, сонячному колориту, то в експресивній прозі, зокрема у Хвильового, переважають мрячні, брудно-сірі, нудні пейзажі осінньої чвири (сонячні пейзажі "Пуделя", написаного в імпресіоністичній манері, тут один з небагатьох винятків). Пантеїстичне схиляння перед природою, віра в її гармонійність, у можливість в окремому моменті передати всю красу світобудови визначили особливості імпресіоністичного хронотопу. Експресіонізм був породжений якраз крахом такої віри. І це кардинально змінило, зокрема, й концепцію художнього простору та часу..

#### IV. ПРОБЛЕМА ВЗАЄМОВПЛИВУ СЛОВА АВТОРА І СЛОВА ГЕРОЯ НА МОВНОМУ РІВНІ ТВОРУ

Особливості співвідношення авторського слова і слова героїв в імпресіоністичній прозі також пов'язані з основними принципами імпресіоністичної поетики — настановою на відтворення розрізнених вражень, на зображення дійсності, пропущеної через індивідуальну свідомість героя чи оповідача, з відсутністю всевідаючого автора — носія істини. Форми поєднання чужого і авторського слова тут можуть бути різними. Зрозуміло, що при аналізі мовного рівня можна робити лише окремі узагальнення, які б в цілому стосувалися імпресіоністичної прози, оскільки саме тут індивідуальні відмінності різних письменницьких манер чи не найвідчутніші. Найбільш вживаною є так звана об'єктивна манера оповіді, складовими частинами якої виступають: мовлення нейтрального оповідача, насичене словом героя, внутрішній монолог та пряма мова (зокрема діалог) персонажів'.

Найважливішою тенденцією, простежуваною в імпресіоністичній прозі, є саме насиченість авторської мови словом, манерою вислову героя, вплив слова останнього на авторське. (Між авторським мовленням і мовленням оповідача у цьому зв'язку не проводиться розрізнення. Грань між мовленням оповідача та невласне прямою мовою персонажів майже зовсім розмішається. Не лише оціночна, просторово-часова, але й фразеологічна (мовна) точка зору героя, його слово стають панівними. В імпресіонізмі активізується використання внутрішнього монологу. Для нього характерне якраз те, що тут поєднуються, співіснують фразеологічні позиції автора (оповідача) і персонажа, хоча до позиції останнього внутрішній монолог усе ж завжди ближчий.- Французький письменник-

імпресіоніст Е.Дюжарден, з чією творчістю пов'язують, зокрема, утвердження внутрішнього монолога в літературі кінця XIX ст., автор книга "Внутрішній монолог", писав, що він хотів, аби герой роману обходився без допомоги автора, міг виявити "не те, що відбувається навколо нього, але те, що він бачить таким, що відбувається, не жести, які він робить, а ті, які він уявляє собі, не адресовані йому слова, а слова, які він чує..."<sup>2</sup>

Невласне пряма мова і внутрішні монологи посідають дуже важливе місце, зокрема, і в структурі новели Коцюбинського, Стефаника, Косинки, Івченка, Хвильового, всіх, чия творчість так чи інакше зазнала впливу імпресіонізму.

Цікаво простежити еволюцію оповідної манери тих письменників, які лише на певному етапі своєї творчості приходять до імпресіонізму. Прикметним тут може бути порівняння ранніх оповідань М.Коцюбинського і його зрілої прози. В оповіданні "Харитя" (1891) поряд з нейтральною оповіддю, невласне прямою мовою та діалогами героїв проявляється і позиція всевідаючого автора, який передає читачеві думки маленької героїні, більше того, дає свої емоційні оцінки (що зовсім не властиво для імпресіоністичної поетики). Натомість авторське мовлення рідко зближується з мовленням героїв. Вступний абзац "Хариті" — це традиційна нейтральна оповідь, добре znana з класичної української літератури попереднього періоду, не пов'язана зі сприйманням зображуваного чієюсь індивідуальною свідомістю: "В печі палав вогонь і червоним язиком лизав челюсті. В маленькій хаті було поночі, по кутках стояли діди. На постелі лежала слаба жінка й стогнала (це жінка виразно вказує на неприналежність опису Харитиній свідомості. — *В.А.*). Се Харитина мати. Шість тижнів поминуло, як помер її чоловік, батько Харитин, і відтоді бідна удова тужить та слабує, а оце вже другий день, як зовсім зляг -- ла. Злягла саме в жнива, в гарячий час, коли всі, хто вмів жати, подались на ниву збирати на зиму хліб. І вдовине жито поспіло, та нема кому його жати; сиплеться стигле зерно на землю, а удова лежить недужа...". Далі автор стає на точку зору Хариті, але цей автор знає і те, чого сторонній спостерігач знати не може. ("Вона забула навіть і за нові червоні

кісники, що двічі обмотували її русяву, аж білу, голівку. Кісники ті були її радість, її гордощі".) Автор навіть висловлює своє власне ставлення, свої оцінки зображуваного: "Любо було глянути на її дрібненькі, запечені на сонці рученята..."; "аж на плач збирається Хариті, піт великими краплями падає на землю, а бідна дівчинка жне та й жне" (розрядка моя. — *В.А.*). Ці оціночні, емоційно забарвлені слова "любо" і "бідна" належать не Хариті, а автору.

Невласне пряма мова, внутрішні монологи головної героїні займають відносно невелике місце в структурі оповідання. Роздуми Хариті доповнюються, перериваються авторськими. Її фразеологія ще видається в цей час авторові ніби "недостатньою", щоб не доповнити її іншими, авторитетнішими голосами. Пізніше, в "Подарункові на іменини", де герой також є дитиною, автор вже більше йому довірятиме і не коригуватиме його висловлювання й оцінки власними. Ось зразок внутрішнього монолога Хариті, розірваного авторським роздумом: "Завтра, коли розвидниться, встане Харитя, нагодує маму (коли б ще схотіли їсти (характерне це суто дитяче "схотіли". — *В.А.*), а то відколи слабі — саму воду п'ють), візьме серп і піде в поле. А вже як буде жати! Гне розігнеться!" З наступним реченням чується вже не голос героїні, а автора, його лексика і фразеологія: "І уявилась Хариті вижата нива, а на ній стоять полукіпки і блищать проти сонця, як золоті. І сама Харитя стоїть на полі, дивиться на свою працю і думає, • як би звезти хліб у стодолу". Наступне речення — знову з фразеологічних позицій дівчинки, одразу міняється і лексика, і синтаксичний стрій: "От що вона зробить: піде до хрещеного батька, обійме його рученьками за шию. і скаже: "Тату мій любий та милий! Я вже вам бавитиму маленького Андрійка, буду йому за няньку, тільки звезіть наш хліб та складіть його у стодолу!" -

Досить порівняти ці уривки з фіналом "Подарунка на іменини", щоб побачити зміну "оповідної структури зрілої імпресіоністичної прози Коцюбинського, порівняно з ранніми зразками, написаними під впливом народницької реалістичної традиції. В "Подарункові на іменини" дійсність зображається переважно з точки зору персонажів. Роздуми малого Дорі письменник не вважає за потрібне коригувати, хоча хлопчик зіткнувся з недитячими ситуаціями й проблемами: "Чекай, —

<sup>2</sup> Dujardin E. Le monologue interieur. — Paris, 1931'. — P.46<sup>1</sup>.

думав він гірко про батька, — будеш ти знати, як я тобі повішусь... Заберусь на горище, зди́му свій пояс, і ніхто не побачить..." Йому стало жалко себе. А може б, краще забити Якіма? Прийде Яким до них на кухню, і, як звичайно, засне на лаві. Тоді Доря візьме тихенько ножа, наточить... або ні, краще сокиру, — і одрубає Якимові голову по самі плечі. Маленька пташка уперто літала над головою в Дорі. То підіймалась, то опускалась з писком і з дрібним тріпотінням коротких крил. Він зацікавився нею і довго стежив за її летом". Ніяких авторських оцінок, авторських емоцій тут не чується. Її ідеологічно-ціннісна і фразеологічна позиція героя панівна, майже безроздільна.

Загалом, в "Подарункові на іменини" порівняно з "Хари-тею" відчутно зростає роль невластивої прямої мови. Мовлення оповідача насичується словом героїв. Фразеологічна позиція оповідача безвідносно до слова героїв майже не проявляється. Причому, і ціннісна, і фразеологічна точка зору обмежених, нечутливих, неосвічених дорослих героїв (Дориних батьків) тут надзвичайно далека від точки зору автора.

Подібне можна побачити хіба що в новелі "Persona grata". (Адже в багатьох випадках, як в "Цвітові яблуні", "В дорозі", "Сні", точка зору автора і героя, зокрема й фразеологічна, дуже близькі). "Persona grata" та "В дорозі" — полярні щодо цього речі. У першому творі, де головний герой — тупа, обмежена, нерозвинена особистість, письменник здебільшого вдається до невластивої прямого мовлення. Причому, в цих так званих посередніх, непрямих внутрішніх монологів Лазаря відчутні як інтонації героя, так і авторські, авторська обробка. У невластивої прямій мові маємо випадок поєднання декількох точок зору (часом навіть в одному складнопідрядному реченні).

Поєднання слова автора і героя помітне вже у вступному абзаці "Persona grata": "Лазар ненавидів тюремного смотрите-ля, якому тюрма дала прізвище Морда. За все: за грубу пику (розрядка тут і далі моя. — *В.А.*), на якій не хотіло рости волосся, за маленькі жорстокі очі, що завжди дивились кудись поза людину, хоч все помічали, за його вдачу мучителя.. Ті рідкі випадки, коли їх очі стрічались, були пам'ятні Лазареві і віщували недобре. Через те Лазар почував себе якось непевно, коли помітив, що останніми днями Морда наче навмисне 134

спиняв на ньому свої маленькі очі, мов мацав ними все його тіло, руки, і ноги, і похилені кремезні плечі. Тоді Лазар зала з и в у себе, запинав арештантський халат, душив у собі злість, а опісля довго чув ще у зморшках обличчя чужий застряглий погляд". Виділені слова, без сумніву, належать до лексики персонажа. Грань між мовленням оповідача і героя затерта, важко визначити, чи це опис нейтрального спостережача-оповідача, чи опосередкований внутрішній монолог Лазаря. Подібні приклади можна знайти і в інших уривках цього твору, поданих як мовлення оповідача, дуже близьке до слова героя, або ж невластивої прямої мови героя, де чується авторські інтонації. Ось після ввідної авторської фрази йдуть роздуми Лазаря. Це, очевидно, його непрямий монолог, запитання до самого себе, невміла спроба савмоаналізу: "...тепер його займало друге — він сам. Чи думав вбивати? Чи було страшно? Хіба тоді, як почали кричати, щоб хто не почув. Як він зарівав першого? Чи других легше було забити? Чи кінчав зразу, чи, може, мучив? Дивився в очі? В обличчя?". Ці короткі уривчасті фрази слід віднести до фразеології героя. Але на якісь складніші роздуми він нездатний. І процитовані питальні фрази підсумовує автор: "Лінива пам'ять, важка й каламутна, ледве тяглася у його мозку. Незважаючи на те, що він напружував її і підганяв, йому не вдалося ясно згадати всього, уявити себе, всі свої вчинки і почуття. Він ще й ще раз вертався до тих самих дрібниць; і коли втомлена пам'ять, відмовляючись брати, сковзалась на місці, як ключ у зіпсованому замку, його думка стрибала у інший бік та блукала по іншому полі". Оскільки думки (а відтак і внутрішнє мовлення) героя надто примітивні, то автор все ж не хоче ставати на позицію всевідаючого і переказувати думки Лазаря за допомогою власної, авторської фразеології, а описує від себе сам перебіг психічного процесу, перебіг думання. І з цього опису (зробленого, до речі, все ж з використанням фразеологічної позиції, частково близької до Лазаревої) читач дістає уявлення також і про зміст думок героя, які весь час кружляють навколо одного невирішеного питання.

Цікавий випадок передачі роздвоєної свідомості персонажа маємо у "Persona grata" в діалоговому монологі Лазаря, де письменник графічно виділяє репліки двох співрозмовників: "його" і "Лазаря". Ідеологічно-ціннісні позиції цих співроз-

мовників багато в дечому полярні: "Лазар" намагається ви правдати те, що "він" (уявний образ повішеного революціонера, "той, що залишив на спомин великі очі") засуджує. Причому, якщо одна точка зору близька до авторської, то інша надзвичайно далека. Але фразеологічно — і це зрозуміло, адже "він" — лише персоніфікація одного з шарів Лазаревої свідомості — позиції опонентів нічим не відрізняються. Фразеологія Лазаря звучить і в репліках його нічного співрозмовника:

"В і н. За що ти мене вбив?  
Л а з а р. Хіба я знаю? Звеліли.

Він. Неправда. Хіба можна звеліти комусь забити, коли він сам не хоче. Признавайся: ти вбив за гроші? Л а з а р. Я ще раніш зарівав п'ять душ. В і н. Ти не крути. Нащо зарівав?"

Процитований уривок виразно демонструє фразеологічну близькість, майже тотожність реплік обох співрозмовників. Це — мовлення Лазаря. Відзначаючи "наївно-примітивну форму" роздумів, В.Фащенко писав: "Обмежений Лазар інакше і не може "почути" свою жертву, якій він дав свій убогий лексикон. В уявній розмові співбесідник Лазаря ставить прямі й дошкульні запитання і водночас дещо виправдовує Лазаря, бо так хочеться останньому: у нього під впливом мужності революціонерів прокидається совість, але вона поки що надто мізерна, щоб витримати погляд повішеного, щоб спонукати Лазаря до непослуху. Форма діалогованого монолога "впорядкувала" хаотичний процес мислення Лазаря, виділивши в ньому головне"<sup>3</sup>.

У діалозі оповідача з селянином в новелі "Intermezzo"<sup>4</sup> (хоча фактично ми не чуємо діалога, бо сприймаємо голос лише одного учасника) манера мовлення двох співрозмовників, митця й "звичайного мужика", зрозуміло, дуже несхожа. Але оцінюють вони дійсність однаково, митець не може не співчувати горю, розказаному "так просто й спокійно". Характеризувавши таким чином манеру мовлення селянина, письменник у тексті зовсім не дає його реплік. Читач сприй-

<sup>3</sup> Фащенко В. У глибинах людського буття. — С.143.

<sup>4</sup> "Структура цього уривка шкапо проаналізована В.Фащенко". Дим.: У глибинах людського буття. — С146.

має їх пропущеними через "редагуючу" свідомість оповідача: "У сім зеленім морі він має тільки краплину. До кого прийшла гарячка та подушила діти, тому ще легше. На іншого зглянеться бог... А в нього аж п'ять ротів, як вітряків, щось треба кинуть на жорна". Форми третьої особи займенників (він, у нього) ясно вказують на те, що це не пряма мова персонажа, а опосередкована сприйманням оповідача. Після цього оповідач ще коротким реченням, яке дано в лапках, як пряма мова, підсумовує зміст попереднього абзаца: "П'ятеро діток голодних чомусь не забрала гарячка"; "раз на тиждень б'ють людину в лице" і т.д. Отже, слова героя ми тут не чуємо, але воно впливає на слово оповідача. Фразеологічні позиції залишаються різними, але оціночні — майже тотожними.

На відміну від згаданих творів, у новелі "В дорозі" фразеологічні позиції автора і героя близькі. Тут багато діалогів, реплік персонажів, але водночас маємо і цілі розлогі уривки, подані як невласне пряма мова підпільника Кирила. Дя невласне пряма мова героя мало чим відрізняється від авторської мови. Різниця лише у тому, що мовлення Кирила — уривчастіше, спонтанніше, синтаксис тут дещо простіший, менш оброблений, ближчий до усного, ніж в авторському мовленні. Ось зразок слова героя (на невласне пряму мову тут виразно вказує вже слово "наче"): "Наче нічого не одмінилось за сей короткий час, а чогось очі не так дивились і думки були не ті. Щось наче згубив і не хоче підняти, щось наче змив з нього вчорашній дощик — через те, може, було так легко. Приємно було ступати по твердій стежці, відчувати роботу тугих мускулів ніг. Раз-два!.. Підставляти лице під сонце і вітер і йти кудись без цілі, без думки про обов'язки, людей, роботу. Йти серед поля, купати тіло в золотих хвилях, а очі — в блакиті, Як дикий звір. В тім було щось нове і ганебно солодке".

Вплив слова героя на авторське можна відзначити швидше на ідейно-ціннісному, психологічному рівні, ніж на рівні лексики і фразеології. Пейзаж, поданий "голосом" оповідача, відрізняється від попередньо процитованого уривка лише синтаксичною ускладненістю, вибагливістю порівнянь, асоціацій: "Коли ж Кирило вступив у ліс, ноги сковзались у нього, як на паркеті, над головою химерно корчилились гілки — клубки жовтих гадюк, гойдались кошлаті віти, наче фотелі, де спочивало сонце, а маленькі галузки, пучечки соснових гілок стелились



на небі, як дороге гаптування по блакитному шовку. І сонце горіло за ними, як за китайським екраном".

Ще більше\* здається, розмита грань між нейтральним авторським мовленням і невласне прямою мовою героя в образ- > ку "Поєдинок". Авторське слово тут так само скупе на будь-які позапобутові роздуми й асоціації, як і мовлення героя, ; цілком зосередженого на скандальній ситуації, в яку він пот- ; ралив.

У деякі, розлогіші за обсягом, твори М.Коцюбинського ак- і тивно вводиться непряме мовлення не лише головного, але й \* і інших персонажів. Це бачимо, зокрема, у "Лялечці". Але авторське мовлення фразеологічно зближується лише з мовленням головної героїні. Таке зближення особливо помітне, скажімо, в описі нічної грози. Цей опис дається через авторське мовлення. Але і психологічно, і фразеологічно він близький до точки зору героїні, Раїси Левицької. Це зляканій майже до непритомності вчительці буря здається велетенським "звіром-потворою": "Од його дихання трусилися дерева і ховалось усе живе. Звір усе наближався, ширше розкривав пащу/частіше дихав полум'ям... чулось уже далеке ричання... І враз сталося щось незвичайне: тихе повітря стрепенулось, скрутнулось, шарпнулось убік, знялось над землею і з божевільним жахом кинулось тікати... Воно мчалось наосліп, у темряві, з свистом і сичанням перестрашу, розбиваючи груди об стіни й баркани, пориваючи за собою пісок, листя, дерева і все, що стояло на його дорозі. А навздогін за ним так само мчалась чорна потвора, нависала над землею і позіхала полум'ям...

Раптом — гар-р-р...

Від того року затремтіла земля, забряжчали шибки і йойкнуло серце". Це "йойкнуло серце" передає, зрозуміло, Раїси-ні почуття.

Мовлення о.Василя з його реплік, монологів сприймається як солодкаво-облудне, двозначне, криводушне (при ближчому знайомстві з Раїсою його репліки стають деспотично-грубими, показуючи справжнє ество отця Василя). Авторське мовлення з мовленням цього героя ніколи не зближується. Єдиний раз, коли в авторському описі звучать фразеологічні нотки, лексика о.Василя, це розраховано на іронічний ефект. Тут автор стає на точку зору свого героя (як ціннісну, так і фразеологічну). Але ця позиція так різко відрізняється від звичної

вже читачеві авторської позиції, що адресат-читач одразу ж помічає роздвоєність авторського ставлення. Ця роздвоєність підкреслюється і спеціальними лексичними, фразеологічними засобами, зокрема, зіткненням антонімічних чи просто надто віддалених, несумісних понять: у порівняно з старозавітним пророком о.Василя— "гугнявий" голос; "огрядна постать" проповідника — "як білий невинний, голуб, здіймалась у височинь" (підкреслення моє. — В.А.). Автор описує читання проповіді отцем Василем в фразеологічному ключі його самого, а на оціночному рівні неадекватна самооцінка попа доповнюється і посилюється ще й захопленими оцінками двох присутніх при тому близьких йому жінок. Авторська ж позиція, яку має розділити читач, виражається лише за допомогою фразеологічних, мовних засобів: "З легким рум'янцем на щоках, з глибокою зморшкою поміж брів — о.Василь грошів своїх парафіян, як старозавітний пророк. Крадіжка; неслухняність, п'янство, байдужість, вбивство душі і тіла густою хма-Фою нависали над головами, а настрічу тій хмарі йшла ще чорніша, ще грізніша хмара страшних обіцянок пекельної кари, і пахла сіркою, і дихала полум'ям. А серед сих чорних хмар, як білий невинний голуб, здіймалась у височинь огрядна постать натхненного проповідника і вбирала в себе зачаровані погляди обох жінок". Все це — лексика написаної героєм "" проповіді. Автор, з одного боку, ніби й приєднується до цієї позиції, але за допомогою відзначених вище іронічних прийомів водночас її заперечує, висміює. Ця роздвоєність позиції була свідомо використана письменником.

Іронічне ставлення бачимо і щодо Раїси. Це може досягатися через майже цілковитий перехід автора на ціннісну й фразеологічну позицію екзальтованої героїні: "Вона рвалась із шкільних стін на волю, на службу народів. І сталося. Батько, старий убогий дяк, забрав її додому, на село. Але там не було того улюбленого страдника — народу, він був десь далеко, в Росії; на селі були самі мужики, яких Раїса добре знала і не дуже любила".

Екзальтованість Раїсиної манери вислову не раз потрактовується іронічно саме через зближення авторського слова зі словом героїні. В авторському мовленні фразеологія героїні сприймається так, як її оцінює автор, хоча прямо ця оцінка ніде не висловлена, жодної осудливої ноти у творі немає. На-

веду ще приклад. Епізод, коли закоханій Раїсі здалось вночі, що о.Василь умирає, весь подано через нейтральну авторську оповідь. Але ця оповідь насичена фразеологією героїні: "Навкруги було тихо й пусто. Сніг рипів під Раїсиними ногами (калоші вона забула взути), а вона бігла і уявляла собі світло у вікнах, грюкання дверима, охання і лемент, а на руках у чорної матушки смертельно бліде обличчя і напівмертві уста вимовляють її ім'я...". Ця пафосна лексика знервованої панні викликає іронічне ставлення якраз емоційною надмірністю непотрібною й недоречною експресією, з якою ніде не зустрічаємося тут у нейтральній оповіді. Згодом виявилось, що предмет Раїсиних тривог "спокійно проспав цілу ніч".

Так навіть на рівні оповіді відчутний той осуд догматизму сліпої заангажованості, обмареності ілюзіями, що й був однією з найважливіших тенденцій в імпресіонізмі. Один з дослідників прози Чехова визначив цю тенденцію так: "Догматичність абстракцій знімається конкретністю буттєвої ситуації"<sup>5</sup>.

Порівняно з ранньою прозою у зрілій новелістиці Коцюбинського, де починаючи з 1903 р., зростає кількість творів де оповідь ведеться від першої особи (це "Цвіт яблуні", "Глибини"). А в останній період творчості, у 1905-1912 рр., новели й оповідання такої структури складають уже приблизно половину письменницького доробку ("Невідомий". (1907), "Як ми їздили до Криниці" (1908), "Intermezzo" (1908), "Дебют" (1909), "Лист" (1911), "Хвала життю" (1912), "На острові" (1912), частково й "Сон" (1911), де нейтральна авторська оповідь обрамлює розповідь я-героя). Увага до цієї форми зрозуміла, адже імпресіоністична проза показує світ, пропущений через індивідуальне сприймання.

Оповідна структура "Intermezzo" цікава тим, що тут ми не чуємо жодного людського голосу, репліки, не пропущених крізь сприймання оповідача. І цю "збезлюдненість" твору письменник спеціально підкреслює, даючи, як у драмі, список "дійових осіб". Це "моя утома", "ниви у червні", "сонце", "три білих вівчарки", "зозуля", "жайворонки", "залізна п'ята города" і, нарешті, "людське горе". Тобто єдиний співрозмовник, якого зустрічає оповідач, навіть не названий як дійова

<sup>5</sup> Чудаков А.П. Поэтика Чехова. — С.255.

особа, а символізований у "людське горе". Отже, фразеологічна позиція оповідача є неподільною. Всі голоси, які чує тей оповідач, він передає уже в своєму власному сприйманні. У його внутрішній монолог лише зрідка вриваються сторонні слова, але вони жодного разу не даються як чиясь пряма мова.

У вагоні "чужі голоси" не диференціюються як репліки, не виділяються розділовими знаками, вживаними при прямій мові. Їх подано, як суцільний потік, як майже не розчленований "гул" мови: "...я не почув тиші: її глушили чужі голоси, дрібні, непотрібні слова, як тріски і солома на весняних потоках... ..Одна знайома дама п'ятнадцять літ слабувала на серце... трах-таррах-тах... трах-таррах-тах... Дивізія наша стояла тоді... трах-таррах-тах... Ви куди їдете?.. Прошу білети., трах-таррах-тах.. трах-таррах-тах...". В іншому випадку оповідач лише описово згадує про чийсь репліку: "Тим часом мені рекомендують Паву...". Твір насичений монологіями-звертаннями, але адресати їх безсловесні: "ну, чого ти, собако... як тебе звать"; "сонце! я тобі вдячний"; "прощайте, ниви". І навпаки, при розмові з селянином реплік останнього, як уже відзначалося, ми не чуємо, а сприймаємо їх уже пропущеними через свідомість оповідача. Щодо насиченості настроями, зоровими й слуховими враженнями одного суб'єкта "Intermezzo" є одним з найбільш цінних творів М.Коцюбинського. І саме тут найсильніше напрошується аналогія з імпресіоністичними пейзажами, з властивою їм мінливістю, постійними переходами тонів і барв.

Подібно будується оповідь і в "Цвітові яблуні", де мовлення героя-оповідача не доповнюється більше нічийим. Тут, як і в "Intermezzo", зовсім немає орієнтації на чуже мовлення. Оповідач постає як письменник. Для "Цвіту яблуні" характерне часте звернення до прийому діалогізації внутрішнього мовлення оповідача

Ще два різновиди творів від першої особи представляють у доробку М.Коцюбинського новели останнього періоду "Лист" (1912) та "Сон" (1911). У першій сама форма листа визначає єдність авторської фразеологічної позиції та орієнтацію на впорядковану писемну мову. В "Сні" легко вичленити різні фразеологічні позиції. Розповідь від першої особи складає лише частину твору, вона обрамлюється і переривається урив-

ками, що належать нейтральному оповідачеві. Тут, на відміну від таких ранніх речей, як "Лялечка" (1903), "Невідомий" (1907), "В дорозі" (1907), "Persona grata" (1908), місце невласне прямої мови зовсім незначне. Натомість нейтральному оповідачеві (власне, тотожному авторові) належить дуже помітна роль. Оповідач тут знає, про що думають герої, коментує ці їхні думки, але, наголошу, не оцінює їхню істинність чи помилковість, не виступає в ролі морального судді. Дуже важливо також, що оповідач знає лише те, що знає його герой (найчастіше Антон, рідше Марта) і за межі цього знання ніколи не виходить. Тобто принцип зображення дійсності через чиєсь індивідуальне сприйняття простежується і тут. Але, скажімо, у "Лялечці" внутрішні монологи героїні займають значно більше місця в структурі твору, ніж у "Сні". Функція нейтрального оповідача змінилася. Нейтральна оповідь — це тут і представлення головного героя (причому, не лише зовнішньої характеристики, але і його думок), і докладна розповідь про буденне родинне життя, про стосунки з дружиною. У цю розповідь вклинюються побутові діалоги персонажів (побутовий характер розмов навіть нарочито наголошується),

Нейтральна оповідь обрамлює розповідь від першої особи — розповідь героя про свій незвичайний сон. Arte і тут мовлення героя близьке до манери мовлення нейтрального оповідача. (Змінюється тільки його настрій, емоційне забарвлення і предметне "наповнення": замість сірих, одноманітних барв, звичних речей домашнього побугу з'являється розмаїття вражень, кольорів тощо). Ось уривок з нейтрального опису на початку твору: "...очі [...] байдужно приймали все, до нудоти знайоми. Пливли перед ними і безслідно зникали маломістеч-кові доми і все ті ж самі люди [...] З лавок, де хтось насипав купами землю, текли на стежку брудні патьоки. Між деревами, в наметах рудого листу, щось пахло непевно, осіннє небо нудьгувало понад бульваром, і все те — сіре, слизьке, убоге — ворони вкрили сіткою крил, засіяли грубим, скрипучим криком". Це — мовлення оповідача, але воно і ціннісно, і фразеологічно дуже близьке головному герою. Порівняємо проци-тований уривок з початком Антонової монологічної розповіді: "Розумієш, я стояв ранком на острові серед моря. Високому, прекрасному, гордому.. За морем, у синім тумані, потопаля 142

стара земля. Мені здавалось, що в молодій гордості острів одірвався од землі і поплав в світ творити самостійне життя, власну красу. Море було таке гладеньке і синє, наче туга на-тягнений екран, на якому показували небо. Скільки було блакиті! Ціле море у небі і ціле небо у морі. Од блакитних просторів на душі в мене було блакитно, тепло, просторо". Ці уривки нічим не відрізняються синтаксично (характерне в обох випадках вживання однорідних постпозиційних означень, які посилюють експресивність вислову: "все те — сіре, слизьке, убоге"; "на острові (...) високому, прекрасному, гордому"), не відчувається навіть різниця, яку могла б спричинити орієнтація на передачу мовлення персонажа як мовлення усного.

Натомість репліки Марти відрізняються і від мовлення головного героя, і від нейтральної оповіді. Ці уривки насичені перебільшеною емоційністю, неодмінними вигуками, знаками оклику. При передачі невласне прямої мови, яка завжди передбачає водночас з передачею і оцінку мовлення, виразно чується іронічний підтекст: "Ах! Скільки було турбот! Діжку конче треба купити на огірки... А може, краще замовить... Вона хотіла порадитись з ним". Таким чином, в плані фразеологічному нейтральний оповідач майже отожднюється з головним героєм і дистанціюється від інших.

З аналізу видно, що у пізніх речах Коцюбинського ("Подарунок на іменини", "Тіні забутих предків", "Сон", "Коні не винні") функції оповідача змінюються (нагадаю, що термін оповідач тут означає не лише власне оповідача, де він окреслений як конкретна постать, але також і автора будь-якого тексту як оповідача). У пізній прозі менше значення, ніж у творах 1903-1907 рр., як "Невідомий", "Лялечка", "В дорозі", має невласне пряма мова, а натомість більше місця займає оповідь нейтрального оповідача. Змінюється оповідна структура, синтаксис, утверджуються нові композиційні принципи. Посилюється роль сюжету. Найпомітніше це, очевидно, в "Тінях забутих предків" та оповіданні "Коні не винні". Хоча імпресіоністична настанова на відтворення потоку вражень чиєсь індивідуальної свідомості — часто не одної, а кількох героїв та оповідача — відчутна і тут, але все ж можна вважати, що в пізній творчості Коцюбинського намічався певний відхід від імпресіонізму.

Порівнюючи твори різного стилісового забарвлення з доробку одного письменника, бачимо різне співвідношення авторського слова і слова персонажів, переважання тих чи інших оповідних форм. Вплив імпресіоністичної поезики помітний на деяких цілком безсюжетних, настроєвих новелах, образах О.Кобилянської, в основу яких клалася саме фіксація мінливих вражень і почувань у певний неповторний момент. Це на-самперед такі речі, як "Рожі", "Покора", "Impromptu phantasie", частково й "Valse melancholique". Відмінність оповідних прийомів від прийомів неоромантичної прози письменниці можна простежити в кількох аспектах.

Слід наголосити, що враження, якими визначається настрої названих новел, здебільшого естетично забарвлені. В "Impromptu phantasie" це — глибоке зворушення, викликане музикою, в "Покорі" — враження митця від хвилинної зустрічі з жебрачкою, яка вразила небуденною- красою. Ці артистичні натури є підстави розглядати як певною мірою alter ego автора. Їв оповідній структурі фразеологічні позиції автора і героя (хоча щодо таких постатей термін герой видається не зовсім адекватним) завжди дуже близькі. Різниця між словом автора і словом героя майже не відчутна. В "Покорі" оповідь побудована від третьої особи. Нейтральний оповідач розповідає про зустріч митця з циганкою, Але цей оповідач наділений надзвичайною спостережливістю й чутливістю, фіксує барви, запахи, мінливість форм: "Турецький боз... білий боз,.. повні кругляві тюльпани, нарциси — біліючі, мов на зелених стеблах попричіплювані метелики...

Зелені кущі з густо і лукувато до землі спадаючими вінками галузок, обсипані дрібним звязовато-жовтим цвітом... Сильно пахучі аврікли ситої, понсової краски, і братки. Ціла маса прерізних братків, і ще інші цвіти. Білявим піском повисипувані стежки окружали, кокетливо вигинаючися, клумби і арабески і губилися в корчах, що росли густо під холодним муром...^.

Артистичною чутливістю до краси наділено й героя. Циганку-жебрачку бачимо його очима, з його просторової точки зору. Цей уривок можна навіть сприймати як непрямий внутрішній монолог героя. Але фразеологічно він нічим не від- .. 144

різняється від мовлення оповідача. Це та ж насиченість тропами, словами на означення чуттєвих вражень, їхніх найтонших нюансів, врешті, той же уривчастий синтаксис, немов слово не встигає за поглядом і передає лише окремі штрихи побаченого: "Вона оставила тут під його вікном щось зі своєї покори і пішла білою широкою стежкою, що виляся між весняними цвітами, між кущами, обсипаними жовтим дрібним цвітом, в золотім блиску сонця... до других замешкуваних будинків. Ішла звільна... несміливим кроком... зі звисаючими по боках руками... городом... прямо, начеб несла на голові повний дзбан. А однак... скільки то ритму лежало вії рівнім ході... які шляхетні були в неї лінії, яка струнка і ніжна її стать, котрої краси не\* могла лишити і мізерна одіж, а зраджувала при кождім руху грацію і красу!"

Враження як оповідача, так і героїв передаються синкретично, з однаковою увагою до нюансів. Ось зразок мовлення героя: "Не любив цілування. Але сей поцілуй дитинячих уст відчув він аж в душі. Лежав він йому на руці, немов прилип-ший до неї браток... один з тих оксамитно-м'яких, з темними очима... яких саме багато цвіло он там в зелені і в світлі... Або ще лучче. Він лишив по собі в и р а з н и й слід полудневого тепла...". За умови хоча б відносної самостійності й відстороненості традиційного діяльного героя від автора така ускладненість, асоціативна насиченість висловлювань (а зрештою й почувань) героя видавалася б нарочитою, психологічно недостовірною в фразеологічному ключі самого героя, а не автора. Процитований же уривок лежить швидше в ціннісному й фразеологічному контексті героя (хоча грань тут зовсім розмита).

В "Impromptu phantasie" маємо оповідь від першої особи. Але оскільки вводиться змінена (доросла) свідомість тієї ж ге-роїні-оповідачки, про чії дитячі враження розказано, то можна говорити про дві ціннісні-й фразеологічні позиції, про роздвоєння героїні. Спонукою до сповіді тут також виступає естетичне, мистецьке враження (подібний прийом бачимо і у вступному уривку "Меланхолійного вальсу"): "Кождим разом, коли долітають до мене торжественні, поважні звуки дзвонів, пригадують вони мені минулі літа і одну людину, яка була ще дитиною. Ніжна, вразлива, немов мімоза, з сумовитими очима...". Ця "одна людина" — дівчинка виняткової, недитячої

спостережливості й чутливості. Це її до сліз вразили звуки Шопена і запавши в душу на все життя. Але фразеологічно оповідач зостається на тій же позиції дорослої людини, митця, яка була заявлена у нейтральній оповіді на початку твору. Враження дівчинки надто складні, щоб передати їх словами дитини. Слово оповідача виразно чується у розповіді з точки зору маленької героїні: "Врешті мусив вже бути задоволений з інструмента, бо почав грати. Зразу недбало, немовби бавився, і одною рукою, більше "ріано". Тони звучали, немов здавлений, пристрасний сміх, так, немов сміх жіночий, однак не сміх щасливий... Опісля — обидвома руками. І тепер розляглись тони пориваючої, неописаної, якоїсь немов морозячої краси... Те, що грав, була, пристрасть, а як грав — зраджувало його як людину..."

І лише в кінці твору відбувається акт "пізнання", злиття дорослої оповідачки й малої героїні в одну особу: "Я сама — ; то та "звихнена слава". Я вижидаю щастя щодня і щогодини. Я відчуваю, як життя лежить переді мною не як щось сумне, безвідрадне, важке до перенесення, але як би один пишний, святочний день, гаряче пульсуючий, приваблюючий, широкий, пориваючий образ або немов яка соната". Оповідь від першої особи виконує у творі роль рамок. Для передачі винятково багатих нюансами й асоціаціями вражень, естетичних переживань Кобилянська здебільшого використовує авторське слово, зливаючи його зі словом героя так, що грань між ними майже не відчутна.

При порівнянні з такими неоромантичними шедеврами письменниці, як "Некультурна" чи "Битва", помітно, що в її настроєвих, позначених імпресіоністичним впливом речах і на мовному (як і на інших) рівні не відчувається властивої, скажімо, "Битві", експресивності вислову, поривності тощо.

Багато прозаїків 10-х і особливо 20-х років пробували себе, звертаючись до різних, дуже несхожих стильових систем. У А.Головка, М.Хвильового, М.Лрчана, А.Любченка можна назвати новели, повісті, позначені імпресіоністичними впливами, а поряд з ними — твори лірико-експресивного, неоромантичного забарвлення. Щоправда, як уже відзначалося, для кожного з них таке сусідство було лише одним із етапів творчої еволюції, і з часом помітна перевага якогось одного стилю.

Майже водночас з'явилися такі лірико-експресивні твори А.Головка, як "Діти Землі і Сонця" (1922), "Червоний роман" (1922), та його імпресіоністична "Червона хустина" (1923), "Дівчинка з шляху" (1922). Йдеться, зрозуміло, про переважання тієї чи іншої стильової орієнтації, оскільки елементи імпресіонізму та експресіонізму, неоромантизму переплітаються в ранніх експериментально-пошукових "Дітях Землі і Сонця" та "Червоному романі", як це часто властиво першим прозам письменницького пера.

У "Червоному романі" панівним є голос я-оповідача, а голосу героя-селянина, до якого оповідач постійно звертається як до другої особи ("ти"), майже не чути. Оповідач є всі підстави вважати багато в чому адекватним авторові, оскільки авторської точки зору тут ніде не виявлено як самостійної. Цей оповідач — не лише спостерігач, він постійно коментує, оцінює, повчає, займає щодо ти-героя позицію майже менторську (частіше співчутливо-менторську). Уже в першому абзаці, поданому як мовлення оповідача (на це, зокрема, вказує займенник "ми"), відчувається піднесено-агітаційна манера вислову, властива саме експресіонізму. Соціально забарвлені протиставлення набувають майже плакатної, мітингової ефектності, принаймні орієнтація на ораторське мовлення тут очевидна: "Важко впряжені в коси цугом,, повзли ми, батуючи золоті скиби чужого збіжжя. Падали колоски, і в шелестінні їх — брязкіт бокалів вина... Скигління голодної дітвори: хліба!.. Трояндовий сміх жінок-красунь... Тужне зітхання з-під дрантя...". У текст вводяться репліки одверто агітаційні, подані як риторичні запитання: "Сліпець ти. Хіба не бачиш ти крізь неї — вільних ланів, себе й інших радісних на своїй роботі. Веселих і щасливих дітей? Хіба не бачиш...". Цитуються також відозви, плакати, уривки промов.

Все зображуване подане з точки зору оповідача, спостерігача й учасника подій, який завжди присутній поряд з героєм, завжди турбується його, а не своїми власними болями, навіть підглядає за героєм. Оповідач розповідає лише про те, що доступне його погляду, передає лише власні думки, але не героя: "Так думав я. А ти? Мовчазний ішов ти з похиленою головою". Це все, що знає в цій ситуації оповідач про героя. Для характеристики їхніх стосунків цікава сцена любовного побачення. Оскільки нейтральним описам взагалі немає місця

в оповідній структурі твору, то в цій сцені, де не повинно бути сторонніх, оповідач майже що шпшує за героєм. Оповідач іде нічним шляхом, чує "тиху розмову закоханих": "Aral Я зупинивсь — прислухався. Чув голос твій. Так, то був ти". І коли дівчина відмовила герою, "я вийшов із-за кущів і засміявся тобі просто в лице: "Тоді, як зігне тебе в три погібелі, як тру-

<sup>N</sup> ситимуться твої руки, вона прийде до тебе, щоб кинути рего- том тобі в обличчя. Ходімо звідціля, і стежка хай заростає за ними". Оповідач перериває розповідь прямими звертаннями не до читача, а до героя. ("Пам'ятаєш?"; "пам'ятаєш далі?"; "та ти знаєш" і т.д.). Це підкреслює збірність, символічну уза- гальненість образу засліпленого селянина. А всі герої "Черво- ного роману" — це тою чи іншою мірою образи-символю Вони плакатно однозначні: все зло уособлене в "жовтоблакитнику" Петленку, все романтично-сонячне — в образі золотокосої революціонерки (створеному під безпосереднім впливом

<sup>'</sup> Коцюбинського), ти-селянин і я-оповідач репрезентують дві частини селянства: засліпленого й прозрілого для революцій- ної правди, якій оповідач беззастережно вірить.

До невластне прямого мовлення, внутрішніх монологів ге- ' роя письменник взагалі не звертається. Слово оповідача є панівним. Він може лише за зовнішніми ознаками здогадува- тися про душевний стан героя: "Душа твоя вже повна була вщерть одним словом:—"земля", "моя земля", і будилися в тобі образи твоїх давніх мрій [...]. Ти аж всміхнувся".

Отже, суб'єктивна манера оповіді, властива лірико-експре- сивній прозі, визначальна у структурі "Червоного роману". І вона різко відрізняється від оповідної структури невдовзі написаних Гололкових дитячих оповідань.

Принагідно зверну увагу на ще одну відмінність. В імпре- сіоністичній прозі Головка природа завжди якось співвідно- ситься з настроями героїв. Його пронизані сонцем, радісні, світлі пейзажі, в яких письменник прагне зафіксувати все ба- гатство різнорідних чуттєвих вражень, символізували надію, гармонію, красу. Добра злагода з навколишньою природою — і неодмінна умова душевної рівноваги й повноти життя для Го- і ловкових героїв. І це схиляння перед досконалістю прекрасного природного світу загалом було характерним для світогляду

імпресіонізму.' В "Червоному романі" бачимо одну з неба- гатьох у Гололковій творчості спроб індивідуалістського бунту

проти світобудови, чуємо сумніви у її довершеності: "Ах, ноче зоряна! Нащо ти в сутіні ховаєш злидні?! Волошками й маками червоними долівку притрусила. Повні жмені сиплеш самоцвітів у помийницю біля порога!... Ноче зоряна, нащо?! Згасне зірниця і згасне казка хвильова. А з кутків з огидним реготом повстануть тіні... Не треба ж! Коли немає казки назавжди, не треба й на'мить!.." Це, сказати б, спеціально "ан-тиімпресіоністична" сентенція, адже імпресіонізм захоплювався саме відтворенням прекрасної миті, 'миттєвих відчуттів, нічого не типізуючи, не вимагаючи гарантій вічності- й незмінності краси.

При порівнянні ролі авторського слова та слова героїв у "Червоному романі" і "Червоній хустині" визначальна для розрізнення стилів відмінність впадає в око одразу ж. Прямих втручань авторського "я" у текст новели взагалі не зустрічаємо. Найважливішою у структурі твору стає нейтральна оповідь, максимально наближена до фразеології героїні. Це помітно вже у вступному абзаці "Червоної хустини": "Оксані радість: мати одрізала з полотна хустку, а порошком пофарбувала в червоний колір. Вийшла червона хустина [...] Підстрибуючи, побігла в хату. А в хаті — теж свято. Прибрано. Біля печі мати висунула горщик і в миску насилала борщу. Дід біля порога допалював люльку, а батько на лаві сидів". Чий це опис? Скоріше нейтрального оповідача, але з точки зору героїні і з використанням її слова, її фразеології. Наступна ж фраза може сприйматися і як продовження мовлення оповідача — і як невластива пряма мова дівчинки, але швидше-таки як уривок її непрямого внутрішнього монолога: "Тиша. і чути в тиші тій, як .крізь -маленькі віконечка сонце пасмами проміння снувало: ж... ж-ж... А може, то мухи на шибках? Іч, який ткач —■ і пару з борщу, і сизий дим з дідової, люльки — все в основу свою., влітає. Химерно -як". 'Ознаками'приналежності цього уривка героїні може служити і просторічне "іч", і насиченість окличними, запитальними інтонаціями.

..Оксанина точка зору, а відтак"! Оксанина фразеологічна позиція весь час відчутна, у творі. Слово героїні справляє значний вплив на слово нейтрального оповідача (тобто";' власне, на авторське). І це, як бачиться з попереднього аналізу в даному розділі прози Коцюбинського, Кобилянської, загалом характерне для імпресіоністичного стилю.



Подібний вплив слова героя на авторське можемо констатувати і в "Пилипкові". Хоча тут він значно слабший, ніж у "Червоній хустині". Імпресіоністичні тенденції загалом, на всіх рівнях, помітніше співіснують у "Пилипкові" та "Дівчинці з шляху", ніж у "Червоній хустині", з реалістичними.

Зміну співвідношення фразеологічних позицій усвідомлював і сам автор. Цікаво, що в "Пилипкові" й "Дівчинці з шляху" він спеціально виділяє лапками окреме чуже слово в нейтральній (автора як оповідача) оповіді. У "Пилипкові" такий прийом зустрічаємо лише один раз — в описі нічного Пилипкового шляху до партизанів. Опис цей дається голосом нейтрального оповідача, але чуже для цього опису слово, тобто слово героя, береться в лапки. (В інших випадках пряма мова героя виділяється загальноприйнятими розділовими знаками.) "Підїхав ближче Пилинко й придивився (...) Вийхав на шлях, пустив коня бігом, а сам зірко дивився вперед, щоб ча- j сом на розїзд "їхній" не наткнувся". Частіше звертається і письменник до такого прийому в "Дівчинці з шляху": "О, як | нова копійка! — всміхнулася "тьотя Галя", завідувачка. В авторській репліці це "тьотя Галя" виділене як чуже слово, тобто слово Марійчине. Ще приклади: "тьотя" казала"; "інші з "тьотею" якою прибирали в спаленьках"; "приходив "дядя Яша".

Коли в "Червоній хустині" як слово героїні звучали цілі фрази, уривки непрямих внутрішніх монологів, то в "Пилипкові" та "Дівчинці з шляху" — лише окремі слова вирізняє автор як "чужі" (тобто з мовлення героя) у нейтральній оповіді.

Різні стилеві впливи поєднуються у доробку багатьох прозаїків 20-х років, часу, коли гасло художнього новаторства, відштовхування від традиції, настанова на звернення до модерних стилів, яких ще не знала українська література, було \ винятково актуальним. У ранній прозі Хвильового переважає лірико-експресивне начало, суб'єктивна манера письма. Але десь з 1923-25 рр. лірична стихія поступається об'єктивній оповіді. Авторське слово відіграє у тексті все меншу роль, майже зникають такі звичні у ранній прозі звертання до читачів, коментарі, ліричні відступи. Міняється і мовлення героїв. У таких неоромантичних, експресіоністських речах, як \ "Чумаківська комуна", "На глухім шляху", "Силуети", автор здебільшого змушує героїв говорити надто піднесено, агітаційно

но. (Згадаймо, що ця риса властива й Головковому "Червоному романові"). Характерною рисою ітисьменника-експресіоніста якраз і було те, що він "ні в якому разі не дозволяє людям говорити так, як вони говорили б в дійсності: стримано, сором'язливо, інакомовно, затинаючись, шукаючи слів"<sup>6</sup>.

Порівнюючи оповідну структуру лірико-експресивної новели Хвильового з його творами, позначеними впливом, імпресіонізму, можна простежити принципову різницю у співвідношенні авторського слова та слова персонажів. Суб'єктивне повісткування, скажімо, "На глухім шляху" чи "Бараків, що за містом" — це стихія авторського слова, експресивного, агітаційного. Експресивність характерна й для мовлення героїв. А невласне пряма мова персонажів майже не використовується. Всі ці риси прикметні, наприклад, "Баракам, що за містом". Початок твору — це вступне нейтральне авторське речення, далі — цитата-плакат (що також властиво експресіоністичній поетиці) і репліка героя. Впродовж твору автор час від часу відхиляє маску об'єктивного оповідача і прямо звертається до читача: "Ах, Німеччино, Німеччино! Кожного дня заганяєш у ворота чотири-п'ять вагонів напівтрупів, і бараки повні до неможливості"; "окупація — слово не наше, і прийшло воно з темних країв, щоб захмарити наше блакитне небо"; "і похилила в розпуці свою голову моя мила Слобожанщина, щоб слухати свою зажурну осінь". Обірвавши об'єктивний опис у найнапруженішому місці, автор раптом запитує: "Ну, і що ж? Як же далі? Далі зв'язали віжками...". Продовжується об'єктивна розповідь. Подібних авторських втручань немало і в експромті "На глухім шляху", і в інших лірико-експресивних творах.

У "Пуделі" ж, "Синьому листопаді", "Заулку" чи в пізніших новелах і оповіданнях, написаних уже в реалістичному ключі, таких безпосередніх втручань голосу я-автора в об'єктивну оповідь взагалі не знайдемо. У твори, де найсильніше позначився імпресіоністичний вплив, як "Пудель" чи "Синій листопад", дуже активно вводиться невласне пряма мова персонажів. Безпосереднє втручання авторського голосу взагалі неможливе у цих творах, де дійсність показано пропущеною через індивідуальне сприймання героїв. Як не знайдемо таких

безпосередніх авторських звертань до читачів у мовній структурі імпресіоністичної прози А.Головка, Г.Косинки. Косинка здебільшого орієнтується саме на слово персонажа, причому, не лише невласне пряму мову, але й на виголошений монолог — розмову з самим собою. Спеціальні мовні засоби, як, скажімо, у новелі "В житах" ("Питаєте про Матвія Киянчука? Розкажу, але не зараз, бо в житах загубилися моя доля, і мені хочеться плакати..."), підкреслюють, що відтворюється усне мовлення героя, його розмова вголос на самоті з самим собою чи з уявним співрозмовником, оскільки ситуативно ніяких слухачів у оповідача "В житах" немає.

Новели Хвильового "Пудель" і "На глухім шляху" (чи "Баракі, що за містом") — це найвиразніші зразки відповідно імпресіоністичної та лірико-експресивної його прози. Але у доробку Хвильового чимало речей перехідних, де елементи імпресіоністичної й експресіоністичної поетики, суб'єктивного і об'єктивного повістування переплітаються, зіштовхуються в структурі одної новели. Причому, іноді не без шкоди для цілісності сприймання тієї чи іншої речі (як-от у "Житті").

Отже, можемо підсумувати, що і на мовному рівні імпресіоністичної прози панівним є слово героя, яке постійно впливає на слово авторське. (Так само, як на рівні ідейно-ціннісному превалюючою, панівною є оцінка з точки зору героя, а автор майже ніколи не засуджує і не прославляє). Капи світ відтворюється як чиєсь конкретне враження, через сприймання чиєюсь індивідуальною свідомістю, то закономірно, що це враження має втілюватися саме в слові сприймаючого індивіда, тобто носія цих вражень. У творах, де автор не лише фіксує враження, але й узагальнює, просіює, коментує їх, керуючись якимось надзавданням, і авторському слону на- дається більшої ваги, воно тією чи іншою мірою витісняє з тексту слово персонажа.

## ВИСНОВКИ

Світоглядний, філософський перелом рубежу 19-20 століть, був пов'язаний з кризою раціоналізму. Поширюючи владу над світом через раціональне пояснення його, через типізацію, систематизацію, ототожнення нетотожного, людина віддаляється від реальності. Спробою подолання цієї ситуації раціоналістичного відчуження стала в європейській філософії феноменологічна система Е.Гуссерля. Коли у І.Канта феномен був зовнішнім виявом внутрішнього, прихованого й принципово непізнаваного змісту, то Гуссерль розглядає феномени як елементи досвіду, за якими немає вже нічого, тобто як кінцеву реальність. Хоча абсолютно однакових речей ніколи не існує, але людина не вижила б у розмаїтті навколишнього світу, якби не виробила у мисленні метод ототожнення не зовсім тотожного. Зрештою, вважає Гуссерль, *їя* орієнтація на усереднення, ідеалізацію, на відмову від нетотожного сховала від нас справжній, розмаїтий, інтимний, багатобарвний світ. Ми звикли задовольнятися збідненою абстракцією, власне, фікцією, яка є результатом певних мислительних, "головних" процесів. Феноменологічний метод чистого огляду і опису ігнорує питання причинності й темпоральні характеристики. Спершу треба вловити індивідуальне, конкретне, миттєве. Поза чуттєвим досвідом, упорядкованим інтенційно спрямованою свідомістю, поза потоком свідомості, нічого не доступне людині для пізнання.

Можна знайти багато спільних моментів у філософській феноменології та естетиці імпресіонізму. Імпресіонізм так само зосереджений лише на конкретних феноменах, що, за визначенням М.Гайдеггера, самі себе показують. На відміну від реалізму і натуралізму, представники нового напрямку ігнорували проблеми причинності, соціальної, біологічної, генетич-

ної обумовленості. Імпресіонізм лишає поза увагою часові характеристики, його цікавить мить, а не тяглість.

I

Досвід власного психічного життя для художника-імпресіоніста виступає найдостовірнішим джерелом пізнання. Саме в імпресіонізмі активно розвивається техніка "потoku свідомості"! ("Ніщо не існує для мене інакше, ніж завдяки актуальним і потешцальним здійсненням моєї свідомості", — стверджував Е.Гуссерль.) У зв'язку з естетикою імпресіонізму цікаво розглянути вживане Гуссерлем (зокрема в роботі "Формальна і трансцендентальна логіка. Досвід критики логічного розуму") Поняття епохи — спосіб відмови од усіх попередніх ідей про світ задля того, щоб розглянути свідомість незалежно від питання про зовнішнє існування. Малюючи зелене небо чи синю траву, імпресіоністи принципово, "програмно", так би мовити, не цікавилися реальністю (про яку людина не може скласти вільного від суб'єктивності уявлення), а лише чуттєвими враженнями, свідомістю, яка їх фіксує і впорядковує. У творчому акті важливим було якраз уміння довіритися конкретному сприйманню, абстрагуватися від попередніх знань, переізнань, стереотипів, перебороти автоматизм бачення. Свідомість, яка сприймає, — це завжди індивідуальна свідомість, і різниця індивідуальних трактувань може бути дуже значною. Проте всі ці трактування рівноправні, над ними чи за ними немає якогось вищого смислу чи "правильних", авторитетних оцінок.

Імпресіоністичне мистецтво по-своєму долало породжену раціоналістичним абстрагуванням відчуженість від живого, безкінечно розмаїтого світу, утверджуючи цілковиту неповторність кожної спостереженої миті, ігноруючи усереднені схеми, системи й ієрархії цінностей. У певному сенсі можна сказати, що воно розвіювало той "смуток за буттям", який деяким філософам рубежу століть видавався знаком часу. (Між іншим, художній світ імпресіонізму постав таким святковим і барвистим, ніби новому мистецтву справді пощастило прорватися крізь якусь тьмяну завісу до справжньої дійсності, повернути первозданну гостроту бачення.)

Аналіз модифікацій імпресіоністичної прози в творчості різних авторів, у різні періоди дає підстави для розрізнення як

<sup>1</sup> Гуссерль Е. Формальна і трансцендентальна логіка. Досвід критики логічного розуму. — В кн.: Зарубіжна філософія ХХ століття. К., 1993, — С.52.

обов'язкових конституюючих рис, так і характерних лише для тієї чи іншої індивідуальної манери письма. Слід "наголосити перш за все співвідносність різних рівнів художньої структури, їхню підпорядкованість тим самим основним принципам... Важливим є те, що в імпресіоністичній прозі світ постає проілюстрованим через чиєсь індивідуальне сприймання, побаченим з точки зору конкретного спостерігача, а не всезнаючого автора чи оповідача. Кожним із героїв світ бачиться інакшим. І кожна індивідуальна картина світу може вважатися істинною, так само, як будь-яка інша, ніхто, в тому числі й автор, не володіє якоюсь винятковою прозорливістю. Гасло "так я це бачу" — цілком достатнє виправдання щодо звинувачень у викривленні чи спотворенні "справжньої" дійсності. Відданість такому принципу чудово може ілюструвати роман Г.Джеймса "В'язка листів", де про одні й ті ж події зовсім по-різному розказують у своїх листах безпосередні учасники. І ці індивідуальні трактування (з точки зору кожного картина, зображена іншими, є ілюзорною) автор ані підсумовує, ані коментує. Він цілковито пасивний, всі версії представляє як рівноправні, не виділяючи жодної з них.

Питання про джерела і межі авторського знання постало в імпресіонізмі, порівняно з реалізмом по-новому. Фіксація безпосередніх вражень означала відмову від типізації, від узагальнення і від обов'язкового попереднього відбору за критерієм поширеності й випадковості, значимості й незначимості. Випадкове, індивідуально неповторне, непоширене якраз в імпресіонізмі, на відміну від реалізму, стало повноправним компонентом художньої системи. (І тут, зокрема, можна побачити певну близькість між імпресіонізмом та романтизмом, де апологія особистого на протигагу соціальному, масовому відіграла таку велику роль. Але співвідношення позицій автора і героїв у цих художніх системах зовсім різне, багато в чому протилежне.) Це пов'язане з переконанням імпресіоністів у постійній мінливості, текучості як навколишньої дійсності, так і психічних процесів.

Раз точка зору всезнаючого автора перестає бути панівною, то і його роль як морального судді, як авторитетного носія безпомилкових, остаточних оцінок, чи істин втрачає сенс. Автор лише представляє ціннісні позиції одного чи кількох своїх персонажів, не наполягаючи на істинності чи помилковості

вості цих оцінок, не віддаючи переваг жодній із них і не підносячи її своїм власним авторитетом. Автор- не може по черзі "вселятися" в душу кожного з героїв, події подаються з точки зору когось із них. І полярність цих точок зору (зокрема і в свідомості одного персонажа) ніяк не зрівноважується авторським ставленням.

Для імпресіоністичної поетики характерне прагнення дати ілюзію невідібраності, необробленості і, головне, невпорядкованості матеріалу. Сприймаюча свідомість ніби лише фіксує враження, не komponуючи їх. Роль сюжету дуже послаблена, логічний зв'язок між окремими картинками, епізодами іноді зовсім не простежується. Важлива не стільки послідовність і взаємозумовленість окремих ланок подієвого ланцюга, як послідовність сприймання, здебільшого асоціативного, послідовність розгортання психічних процесів. Визначальним стає не сюжет, а настрій, емоційний тон. Імпресіонізм уникає раціоналізму розповіді, відкидає сконструйованість. Адже мінливість вражень мало, принаймні дуже опосередковано пов'язана з тими чи іншими конкретними зовнішніми збудниками. Схильний до парадоксів О.Уайльд стверджував, що "краса зо- бражальних мистецтв, подібно до музичної краси, переважно імпресивна і вона може бути порушена — часто і дійсно порушується — надлишком інтелектуальних зусиль, докладених митцем"<sup>2</sup>.

Імпресіонізм уважний якраз до випадкового, змінного, навіть "бокового", адже "якраз очевидне менш в'яго заслугує споглядання" (О.Уайльд). Відтворення уривчастих вражень визначає і своєрідність імпресіоністичного хронотопу. Імпресіоністи не обумовлюють поведінку, характер, душевний стан героя соціальними, біографічними чи якимись іншими чинниками, не прагнуть тримати в полі зору всю множинність зв'язків індивіда і суспільства. Причетність зображуваного до ходу "великої" історії здебільшого ледь намічена. Час імпресіоністичної прози — це здебільшого, так би мовити, приватний час окремого героя. Коли в реалістичній прозі кореспондування з плином історичного часу здійснюється через згадка про причетність персонажів до якихось визначних історично

<sup>2</sup>Уайльд О. Критик как художник. — У кн.: Уайльд О. Избранное. — М., 198. — С.520.

подій, через опис предметних" реалій, ознак громадського, політичного життя, що вказують на час дії твору, в неоромантизмі — часто через літературні, історичні ремінісценції, цитування тощо, то в імпресіонізмі такого співвідношення майже немає.-' ,■

Час. імпресіоністичної, новели — це часто епізод втечі з суспільства, з узвичаєного кола громадських і побутових обов'язків^ обридливих традицій, ситуація тимчасового розриву майже всіх зовнішніх стосунків. (Подібну відстороненість, не- причетність до суспільної круговерті можна бачити і в романах імпресіоністів, навіть у такому об'ємному, ж "У пошуках втраченого часу" М.Пруста.) Імпресіоністів цікавить не історична тяглість, а момент, спеціально виокремлений із неї.

Елементи нарочитої випадковості, необумовленості якоюсь загальною концепцією, ідеєю, надзавданням помітні й у відборі предметних деталей, у зображенні предметного світу. Міняється характер пейзажу. Увага до мінливості барв, півтонів, зокрема під деформуючим впливом сонячного освітлення, мінняє кольорову гаму. Семантика кольору відіграє в імпресіонізмі дуже важливу роль. Для класичної української реалістичної прози ХІХ ст. були характерними розлогі, послідовні, ніби виокремлені спеціальними рамками з навколишньої природи пейзажні описи, подані з точки зору зовнішнього обсерватора. В імпресіонізмі пейзаж стає перш за все засобом передачі настрою, психологічного ставу героя. Завершеність, фотографічна достовірність опису гшемеюпжа-імпресіоніста вже, не цікавить. Відбираються окремі розрізнені штрихи, які найбільше -вражають героя, і з них.витворюється уривчаста, позірно нев- •' порядковата картина. Підкреслюється непостійність, мінняй-ч вість цієї моментальної етюдної замальовки. Окремі деталі П весь час перебувають у -русі, змінюються- чи то під впливом . зовнішніх чинників, чи разом зі змінами настрою героя.

Закономірно., що настанова на відтворення вражень конкретного сприймаючого суб'єкта, орієнтація на ціннісну позицію героя, а не всезнаючого автора, потребують і певної мовної структури, особливих відношень у системі слово автора. — слово героя. Для імпресіоністичної прози характерна перевага фразеологічної позиції героя, постійний вплив слова героя 'на фгорське.'. Шражета конкретного індивіда передається саме через його власне слово. Імпресіонізм прагне до

відтворення свідомості за допомогою невластне прямого мовлення та внутрішнього монолога.

Специфіка імпресіонізму в тому, що попри переважно міметичний характер цього стилю суб'єктивне начало відіграло в ньому дуже велику роль. Цю двоїстість імпресіонізму не можна не помітити. В різних національних літературах співвідношення суб'єктивного і об'єктивного начала в імпресіоністичній творчості було неоднаковим. Для української літератури, особливо в 20-ті роки, характерне зближення імпресіонізму з іншими стильовими течіями, зокрема з неоромантизмом. Водночас можна бачити і поєднання в межах одного твору імпресіоністичних та натуралістичних елементів.

Коли в живопису імпресіонізм оформився як цілком самостійна група, школа, як мистецький рух, то в літературі дослідження цього стилю вимагає повсякчасного розгляду його через порівняння з іншими стильовими течіями, у їх взаємозв'язку і взаємовідштовхуванні. Імпресіонізм завжди легко інтегрувався з ними. Лише творчість окремих письменників можна характеризувати як майже цілковито імпресіоністичну. В українській літературі найбільше підстав для такої характеристики дає доробок М.Коцюбинського та Г.Косинки. Зде-більшого елементи імпресіоністичної поезики поєднуються з елементами реалізму, натуралізму, неоромантизму тощо. І саме специфіка, пропорції такого поєднання визначають неповторність індивідуальної стильової манери різних митців. У різних творах імпресіоністська скрупульозність у фіксації первинних вражень, найтонших нюансів і змін може поєднуватися то з "брутальними" тропами, з пропагованою натуралізмом майже що природодослідницькою увагою до деталей зовнішнього середовища, загалом до емпіричних спостережень, то з властивим неоромантизму та символізму потягом до безпосереднього утвердження сповідуваних автором ідей, з насиченістю тексту авторськими оцінками, філософськими узагальненнями тощо. Розмаїття стильових моделей імпресіоністичної прози визначається особливостями впливу різних стильових систем на імпресіоністичну поезику з її увагою до фіксації первинних вражень, результатів б а ч е н н я, пильного спостереження за багатством фарб, звуків, тонів "і півтонів зовнішнього світу, що неповторно відбиваються в індивідуальній свідомості.

Вступ.....	/ .....	___
.....	.....	3
I. ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУР-		
НОГО ІМПРЕСІОНІЗМУ .....		20
II. СПІВВІДНОШЕННЯ ПОЗИЦІЙ АВТОРА І ГЕРОЯ		
ЯК НОСІЇВ ОЦІНКИ .....		33
1. Позичії автора і героїв в імпресіоністичній прозі		
М.Коцюбинського.....		33
2. Автор і герой як виразники оцінки зображуваного у		
прозі Г.Косинки .....	, .....	55
3. Точки зору автора і героїв в імпресіоністичній прозі		
А.Головка.....	___	y^
4. Вираження ціннісних позицій у структурі прози		
М.Івченка.....		gg
5. Зміни співвідношення точок зору автора та героя під		
впливом лірико-експресивної прози.....;		97

III. ПРОСТОРОВО-ЧАСОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ ПРОЗИ .....	Ю6
IV. ПРОБЛЕМА ВЗАЄМОВПЛИВУ СЛОВА АВТОРА І СЛОВА ГЕРОЯ НА МОВНОМУ РІВНІ ТВОРУ .....	131
Висновки....., ..... _ .....	153

Наукове видання ,

АГЕСВА Віра  
Павлівна

■ УКРАЇНСЬКА  
ІМПРЕСІОНІСТИЧНА -  
•■■■■•

ПРОЗА

■  
у

*Лариса Бузіашвілі*  
Комп'ютерна верстка

*Олеся Михалевського*

*Олеся*

Художній  
редактор

*Рости  
слав  
Пахол  
юк*

Технічний  
редактор

*Ірина  
Лукаш  
енко*

Коректор

Подало до складання і підп. до друку 01.09.94.  
Формат 60x84/16. Папір офсет. № 3 Гарн. Тип  
Тайме. Друк офс. Ум. друк. арк. 9, 10 Ум.  
фарбо-віцб. ЯЗ Обл.-вмд. аркЗЗам. *if-?/!-<bf>&*

Оригінал-макбт підготовлений на  
персональних комп'ютерах Інституту  
літератури ім. Т.Г.Шевченка НАМ  
України

Фірма- «ВІЯОЛ».

ББК 83.34УКРІ  
К89

2

Відповідальний редактор **М. Т. Яценко**, доктор  
філологічних наук

Рецензенти: **Д. С. Наливайко**, член-кореспондент НАН України, завідувач кафедри компаративістики і світової літератури національного університету «Києво-Могилянська академія», **Ф. С. Кислий**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри історії української літератури Київського національного університету ім. Тараса Шевченка

*Затверджено до друку вченою радою Інституту літератури ім. Тараса Шевченка НАН України*

Кузнецов Ю. Б.

К89 Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики.- К.:Зодіак»ЕКО, 1995.- 304 с ISBN 5-7707-8116-5.

Аналізуючи витoki імпресіонізму в живопису, музиці й літературі ряду зарубіжних країн, автор простежує його розвиток в українській прозі. У полі зору дослідника як ключові постаті літературного процесу (М. Коцюбинський, О. Кобилянська, О. Кобринська, В. Стефаник, М. Яцків), так і прозаїки менш відомі (М. Могилянський, М. Чернявський, А. Крушельницький, К. Сроковський, С. Ковалів, М. Дерлиця, О. Авдікович та ін.).

Психологічний імпресіонізм в українській прозі представлено як виразну стилізову течію, яка, будучи суголосною аналогічним явищам європейської культури, справила помітний вплив на багатьох прозаїків наступних поколінь.

Для широкого кола читачів.

v 4603010000-010 \_

пс, ,,,, ,WI>г

к -----Taaі----- Без оголошення

ББК 83.34УКРІ

© Ю. Б. Кузнецов, 1995 © О.  
П. Друганов. Художнє

ISBN 5-7707-8116-5

оформлення



ЗМІСТ	
Вступ .....	4
РОЗДІЛ I. Естетичні проблеми імпресіонізму	
як явища світового мистецтва	12
1. <i>Природа образності в імпресіонізмі</i>	
<i>та в реалізмі</i> .....	18
2. <i>Імпресіонізм у живопису та літературі</i> .....	59
РОЗДІЛ II. Передумови появи імпресіонізму в	
українській прозі .....	79
1. <i>Розвиток імпресіоністичних жанрів. Поезії в прозі</i> .....	8
2. <i>Становлення психологічного імпресіонізму в прозі</i> .....	11
6	
РОЗДІЛ III. Імпресіонізм як стильова течія в	
українській прозі .....	145
1. <i>Михайло Коцюбинський. Психологічний імпресіонізм</i> .....	147
2. <i>Імпресіонізм як «розлите» стильове</i>	

<i>явище</i> .....	226
Висновки .....	267
Список літератури .....	275
Алфавітний покажчик прізвищ .....	294
Summary .....	303

## ВСТУП

Імпресіонізм — це, можливо, останній ностальгійний спалах мрії про гармонію — мрії, яка народилася в добу Відродження і згасає в наш час. Не виключено, що єдине, чим ХХ ст. увійде в історію, — це руйнування гармонії. Великі надії людства на осягнення єдності з природою не справдилися. Урбаністичний технологізований світ, наче мур, постав між людиною і природою. Людська душа в пошуках рівноваги і спокою, промандрувавши разом з язичництвом від віри в природу до віри в людину, так і не знайшла пожаданого притулку, про що сповістила криза різних вірувань в кінці ХІХ — на початку ХХ століть. Тоді, як і зараз, на новому рубежі, дехто гадав, що все це пов'язано з апокаліптичною межею цивілізації або, принаймні, за Шпенглером, із занепадом європейської культури. Проте людина, хоч і відділена від природи, від інших людей, самотня, з розколотою душею, продовжує жити, вступивши в новий світ — світ ХХ ст.

Мистецтво кінця ХІХ — початку ХХ ст. жилося передчуттям цих епохальних змін — чи то як декаданс, розчаровуючись плодами цивілізації, чи то як імпресіонізм у новому урбаністичному світі,

сподіваючись зберегти мрію про гармонію. Невипадково оптимізм імпресіоністичного світобачення попервах захоплює всі сфери духовної культури різних країн. Тому, мабуть, він стає останнім із універсальних стилів, що охопив багато видів мистецтва. Сповнені почуття краси, схильні до поетизації природи й урбаністичного світу, імпресіоністи прагнули перенести в майбутнє сподівання гармонії з тієї величної епохи Відродження, що безповоротно відійшла в минуле. Втім імпресіонізм лише наполовину належав минулому. Він прагнув зовсім іншої гармонії — гармонії не природного світу, а людської душі. Пленерність у живопису, поетизація природи в літературі — ніщо інше, як враження живої душі. Саме вона стає мірилом усіх начал у духовній культурі початку ХХ ст., зокрема ж — в імпресіоністичному мистецтві.

Це було, очевидно, реакцією на раціоналізм ХІХ ст. Бажання зазирнути «по той бік» свідомості (Фрейд) або душі (Нітше) охоплює не тільки філософію, воно проймає всю духовну культуру початку ХХ ст. Може, найхарактерніше це бажання виявилось у релятивізмі Ейнштейна. «Поправка на суб'єкт» (або підсвідоме, ірраціональне) чи не є ще однією спробою доповнити картину світу (зовнішнього або внутрішнього) до гармонійної цілості, якої бракувало раціоналізмові попередньої доби? Немає такого інструмента чи приладу, що давав би змогу зазирнути в людську душу. Це під силу тільки самій людині 4 тільки стосовно власної душі. Так народжується філософія екзистенціалізму, що справила значний вплив на мистецтво всього ХХ ст. Приміром, Гадамер, характеризуючи свої філософські пошуки на тлі епохи початку ХХ ст., пише:

«Тоді в Німеччині під впливом нової хвилі захоплення К'єркегором усе це називали «екзистенціальним». При цьому йшлося про істину, підтвердженням котрої мали бути не так загальні висловлювання чи висновки, як безпосередність та неповторність власної екзистенції. Таку істину, як нам здавалося, знає Достоевський, знає Ван Гог, знає Ніцше з його екстатичною критикою ілюзій самосвідомості<sup>1</sup>. Таку істину намагалися збагнути й імпресіоністи з їхньою свіжістю переживання життя, з концепцією людини, яка на повну силу опиралася розколу власної душі. Все це, очевидно, й забезпечило цьому художньому напрям широку дорогу в мистецтві й відчутний відгомін аж у сьогоднішніх виявах.

Імпресіонізм як художнє явище виник насамперед у живопису. І хоча предтечею імпресіоністів вважають Делакруа і Пса, і Тернера, і Констебла, і Вермера, і Шардена та багатьох інших, відлік свого існування, свою презентацію імпресіонізм починає з експонування картини Клода Моне «Враження. Сонце сходить», що була виставлена в одному з художніх салонів Парижа в 1874 р. і викликала широкий розголос. Пізніше за рядом живописців, котрі працювали в подібній стильовій манері, закріпилася назва — імпресіоністи. Попри індивідуальні нюанси їхнього художнього почерку можна сказати, що імпресіонізм у живопису як більш-менш визначений напрям проіснував з 1860 р. до початку ХХ ст. Найвизначнішими його представниками були: Клод Моне (1840—1926), Едуард

10. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного.— М., 1991.— С

Мане (1832-1883), Огюст Ренуар (1841-1919), Ка-міль Піссарро (1830-1903), Едгар Дега (1834-1917), Альфред Сіслей (1839-1899).

Інтерес до імпресіонізму як оригінального художнього явища завойовує симпатії і музикантів (Клод Дебюссі, Моріс Равель — Франція), почасти скульпторів (Огюст Роден — Франція, М. Россо — Італія) і, великою мірою, письменників. У літературі імпресіонізм пов'язують насамперед з іменами французьких прозаїків Гі де Мопассана (1850—1893) і Жуля (1830-1870) та Едмона (1822-1896) Гон-курів. Згодом цей стиль поширюється не тільки у французькій, а й інших літературах: австрійській (А. Шніцлер, 1862-1931; С. Цвейг, 1881-1942), норвезькій (К. Гамсун, 1859—1952), німецькій (ранній Т. Манн, 1875—1955), російській (А. Чехов, 1860—1904; І. Бунін, 1870-1953), українській (М. Коцюбинський, 1864—1913) та ін.

Розвій імпресіонізму в різних видах мистецтва

й літератури, вплив його на інші художні напрями (скажімо, символізм, неоромантизм) був пов'язаний з тими тектонічними зрушеннями, що відбувалися в самій онтологічній основі художньої свідомості.

Зароджується нове мистецтво — мистецтво з перевагою суб'єктивістських форм. Очевидно, що ці фундаментальні зміни, виявом яких був також й імпресіонізм, пояснюють незгасний інтерес до цього художнього явища впродовж усього ХХ ст. Характерним прикладом є виставка, що не так давно відбулася в Цюриху (1990). Вона називалася «Пейзаж у світлі. Мистецтво імпресіонізму в Європі та Північній Америці (1860—1910)». Головний підсумок виставки вдало сформулював італійський критик Ренато Барілі: «Виявляється, імпресіонізмів



було багато. Починаючи з 1860 року, вони зливаються в єдиний потік, який охоплює всі країни західного світу»<sup>1</sup>. Усталений погляд на імпресіонізм як переважно французьке явище зазнав істотного перегляду. Виставка показала, що імпресіонізм існував і в німецькому живопису, і в голландському, і в англійському, і в іспанському, і в італійському, і у живопису США. На виставці не був представлений український живопис (втім, як і малярство інших країн Східної Європи), а проте останні дослідження свідчать, що й в Україні були художники, котрі працювали в імпресіоністичній манері<sup>2</sup>.

Переосмислення теорії імпресіонізму, яке відбувається майже через кожних два десятиліття, виявляє його різновиди в нових і нових національних мистецтвах. Те, що засвідчила цюрихська виставка, спостерігається не тільки в живопису, а й у літературі, літературній критиці. Дедалі більше з'являється досліджень про імпресіонізм у прозі та поезії різних країн світу. Постійно перевидаються відомі в усьому світі праці Р. Гаманна, Дж. Ревадда, Л. Вентурі, з'являються нові дослідження, присвячені імпресіонізму в живопису, музиці, літературі. Так, тільки за останні два з чимось десятиліття з'явилась велика кількість праць, в яких осмислюється імпресіонізм у різних літературах: у французькій (М. М. Владимірова, 1970; Р. Хьюго, 1974; С. В. Ло-гиш, 1987; В. О. Пестерев, 1989; Н. Ю. Тьотушкіна,

Барилли Р. Импрессионизм: новые открытия // За рубежом.- 1990.- № 41,- С. 22.

Див.: Жаборюк А., А. Український живопис останньої третини ХІХ — початку ХХ століття.— Київ; Одеса, 1990.— С 155-217.

1990), американській (Дж. Нейгель, 1980; Г. Сто-уелл, 1980; В. Іванов та В. Яценко, 1985; Дж. Хейне, 1990), німецькій (Б. Полмен, 1985), у скандинавських (Ф. Страусе, 1989), грузинській (М. Г. Пан-джикідзе, 1989), російській (Л. В. Усенко, 1988) та ін. Чимала увага приділяється і теоретичним дослідженням імпресіонізму (М. Кронеггер, 1973; І. В. Корецька, 1975; Л. Г. Андреев, 1980; Р. Вер-нер, 1981; Д. Томас, 1987). Нарешті, певним підсумком вивчення імпресіонізму у світовому мистецтві стала нещодавно видана в Нью-Йорку енциклопедія з імпресіонізму (1990).

В українському літературознавстві спалах інтересу до імпресіонізму припадає на 20—30-ті рр. Саме тоді з'являється чимало статей, присвячених імпресіонізму (переважно у прозі М. Коцюбинського), таких авторів, як Н. Берковський, М. Зеров, С Козуб, А. Музичка, Ю. Савченко, П. Филипович, Ф. Якубовський та ін. У 40—60-х рр. із остаточною \ перемогою реалізму в радянській літературі імпресіонізм як такий перестає бути предметом дослідження, творчість же українських письменників-імпресіоністів інтерпретується виключно як реалістична. Пожвавлення інтересу до українського імпресіонізму спостерігається в 70—80-х рр. Спробами відстояти імпресіонізм хоча б на рівні художніх прийомів позначено численні праці Н. Л. Калени-ченко, а також дослідження М. О. Костенко. Як цілком самостійне явище в цей час український імпресіонізм розглядається в літературній критиці<sup>1</sup> зарубіжних українців (О. Черненко, Е. Крюба).

Термін «літературна критика» вживаємо у значенні «літературознавство».

\*1



І лише в останні десятиліття у працях І. В. Іваньо, Д. С. Наливайка, Г. І. Сіпаки українському імпресіонізму надається статус повноправного стильового явища.

Багато хто з дослідників порушує питання про імпресіонізм як перехідне явище. При цьому навіть у найновіших дослідженнях (О. Черненко, Д. Наливайка, Л. Усенка та ін.) імпресіонізм розглядається в системі реалістичного типу мислення. Тоді виникає інше питання: від чого ж і до чого «переходить» імпресіонізм, якщо він залишається у межах реалізму? Доведена до логічного завершення думка названих дослідників може бути сформульована так: імпресіонізм — різновид реалізму. Проте імпресіонізм у живопису й літературі виникає насамперед як відхід од реалістичної традиції. Як же він може лишатися в межах реалізму? Такий підхід явно має суперечність.

Якщо ж прийняти, що імпресіонізм містить певні елементи нового типу художнього мислення і водночас не пориває з реалістичним, то й тоді лишається питання: що ж у ньому переважає — зародки нового чи традиція? Питання це не тільки теоретичне, відповідь на нього пов'язана з розумінням загальної ситуації, що склалася в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст., а отже, має значення для історії літератури як цього періоду, так і наступних шляхів її розвитку. Тому розглядаючи імпресіонізм, ми насамперед намагалися з'ясувати природу його образності в порівнянні з реалізмом. Наступне питання, яке слід прояснити,— це відмінність проявів імпресіонізму в живопису й літературі. Чимала плутанина в багатьох історичних і теоретичних працях виникає через без-

посереднє «накладання» особливостей живописного імпресіонізму на літературний. Чи виправдано це? Нарешті, найважливіше,— які художні форми української літератури ХІХ ст. сприяли розвитку імпресіонізму, якою мірою він виявився в прозі початку ХХ ст., які мав особливості? Це основний комплекс питань, на які, вважає автор, сьогодні можна спробувати відповісти.





## РОЗДІЛ

# Естетичні проблеми імпресіонізму

## ЯК ЯВИЩА СВІТОВОГО МИСТЕЦТВА

І Імпресіонізм, як і експресіонізм, символізм, нео-/романтизм та деякі інші стильові напрями рубежу століть, постає передусім як спроба відходу від попередньої традиції, як намагання прокреслити нові шляхи, що ними має розвиватися мистецтво. Зміни, які в цей час заходять в історичному житті європейського суспільства, — в науці, техніці, сфері філософських ідей, — багато в чому мають спільний характер. Вони становлять той фундамент, на якому відбуваються зрушення і в художній свідомості цього часу. З усього складного й неоднорідного пронесу даного періоду наголосимо лише на одному аспекті, який має прямий стосунок до предмета нашого дослідження. Умовно це можна було б назвати — набуття людиною нового статусу у світі.<sup>1</sup>

За влучним висловом Е. Фромма, історія людини — це безконечний процес її індивідуалізації. У праці «Втеча від свободи», розглядаючи соціально-психологічну історію людини у філогенетичному та онтогенетичному планах, він переконливо показує, що розвиток індивідуалізації позначений принаймні

двома помітними віхами — добою Відродження і межею XIX—XX ст.

Середньовічна людина не була індивідуумом у сучасному розумінні цього слова. Вона усвідомлювала себе як частину певної соціальної структури, ототожнюючись зі своїми функціями в суспільстві (скажімо, ремісник, селянин, рицар і т. д.). Вона була цілком залежною від вищих верств соціальної ієрархії, проте почувалась і захищеною ними. Це надавало їй певності, хоч її свобода й була обмеженою.

Економічний розвиток капіталізму в добу Відродження руйнує залежність людини від певних феодальних структур. Приватна ініціатива й одержуваний в результаті капітал надають їй почуття свободи та індивідуальності, проте вона втрачає і захищеність та впевненість у житті. У цей час (XV ст.) «індивід,— пише Е. Фромм,— звільняється від економічних та політичних кайданів. Він одержує й позитивну свободу — разом з активною і незалежною роллю, яку йому доводиться грати в новій системі,— але при цьому звільняється і від зв'язків, що давали йому почуття впевненості та приналежності до певної спільноти. Він уже не може прожити все життя в невеликому світі, центром якого був він сам; світ став безмежним і загрозливим»<sup>1</sup>. Йдеться при цьому про всі прошарки суспільства, до яких у новій економічній системі світ стає, по \ суті, ворожим. Такою є ціна, що її платить людина за розширення своєї свободи, створення сприятливих умов для розвитку індивідуальності.

Протягом тисячоліть людина протистояла природі як беззахисна істота. Намагаючись підкорити

<sup>1</sup> Фромм Э. Бегство от свободы.— М., 1990.— С. 61—62.

природу, вона об'єднується з іншими людьми, створює другий — рукотворний — світ знарядь, машин, механізмів. Будівництво цього нового світу особливо інтенсивно відбувається з розвитком капіталізму. Прибуток як імпульс ланцюгової реакції прискорює технічний і технологічний розвиток, що в XIX ст. досягає вражаючих масштабів. Залізничі, автомобілі і телеграф змінюють комунікаційне обличчя цивілізації. Зникають недосяжні точки земної кулі, яка перетворюється на спільний дім для всього людства. Проте це не принесло людині ні жаданої свободи, ні більшої впевненості в собі та своєму майбутньому. «Людина, — писав Е. Фромм, — побудувала свій світ; спорудила будинки й заводи, виробляє автомобілі й одяг, вирощує хліб і плоди. Проте вона відчужена від продуктів своєї праці, вона більше не господар побудованого нею світу, навпаки, цей світ, створений людиною, став тепер її господарем, перед яким людина схиляється, намагаючись якимось його задобрити чи, коли можна, перехитрувати»<sup>1</sup>. Створивши штучний світ для підкорення природи, людина потрапляє під його владу. Саме така ситуація вимальовується в кінці XIX ст. Як показало наступне XX ст., людина стала бранкою свого дітища — науково-технічного монстра. Так, видатний німецький філософ у зв'язку з цим пише: «Техніка радикально змінила повсякденне життя людини в навколишньому середовищі, примусово змістила трудовий процес і суспільство в іншу сферу — у сферу масового виробництва, перетворила все, що існує, на дію якогось технічного механізму, всю планету — на фабрику. Тим самим

<sup>1</sup> Фромм Э. Цит. вид.— С 105.

відбувся — і відбувається до сьогодні — цілковитий відрив людини від її ґрунту. Вона стає мешканцем Землі без батьківщини, втрачає наступність традицій. Дух зводиться до здатності навчатися і виконувати відповідні функції».

Процес, розпочатий в добу Відродження, набуває свого логічного завершення. Становлення індивіда, індивідуальності закінчується крайньою мірою індивідуалістичності, самотності, пригніченості людини в новому, штучному світі. Людські почуття безсилля та самотності загострились, «свобода» індивіда від усіх традиційних зв'язків стає видимішою, можливості особистого економічного успіху звужились. Він відчуває загрозу з боку гігантських сил, і ситуація багато в чому схожа на ситуацію в XV і XVI ст. Природно, йдеться насамперед про західноєвропейське суспільство, оскільки нові тенденції в мистецтві зароджуються і найяскравіше виявляються передусім там. Східнослов'янський регіон, зокрема Україна, розвиваються в дещо інших історичних умовах, але ці загальні процеси захоплюють і його.

Хоча не йдеться про встановлення певного корелята між соціально-психологічним розвитком людини і загальними тенденціями в еволюції мистецтва, все ж не можна не бачити деякої аналогії або ж взаємозв'язку обох процесів. Підтвердженням цього є розвиток мистецтва від середньовічного канону, через класицистичну нормативність і до індивідуальної

творчості, яка згодом яскраво виявилась,  
починаючи з романтизму.

Я с перс К. Смысл и назначение истории.— М., 1991.— С.  
115.

<sup>2</sup> Див.: Фромм Э. Цит. вид.— С. ПО.

Розглядаючи проблему становлення індивіда, слід узяти до уваги також цікаве спостереження Якоба Буркхардта, що стосується людини доби Відродження. У цей час «уперше,— пише він,— зароджується *об'єктивізм* стосовно держави і людських справ узагалі, а поряд з цим виникає і швидко зростає також і *суб'єктивізм* як протиположність, і людина, пізнавши саму себе, набуває *індивідуальності* й створює свій внутрішній світ»<sup>1</sup>. Проте якщо людина доби Відродження лише починає створювати свій внутрішній світ, то індивід кінця XIX — початку XX ст., опинившись на самоті, віч-на-віч з ворожим йому навколишнім світом, відчайдушно шукає внутрішні резерви, точку оперття в своєму духовному й душевному світі. Світ пропонує нам тепер багато істинного й міцного, на що окрема людина могла б спертися у своїй самосвідомості,— завважував К. Ясперс з приводу історичної ситуації XX ст.

Дисгармонія людини і світу, протистояння індивідуума суспільству з особливою гостротою усвідомлюється літературою XIX ст. Бальзак, Стендаль, Флобер і пізніше Драйзер, Голсуорсі змальовують цей конфлікт з усією реалістичною повнотою та аналітичністю. Людина — продукт суспільства, і всі її вчинки, дії детерміновано суспільними умовами.

Втім у XIX ст. намічається й інший напрям розвитку літератури, в якій причини й рушійні сили людської поведінки дедалі більше пов'язуються не з докільцями, а з глибинними внутрішніми процесами, що відбуваються в душі людини. Ця традиція іде не тільки від романтичної літератури, а й від

<sup>1</sup> Буркхардт Я. Культура Італії в епоху Возродження.— СПб., 1902.- Т. 1.- С. 129.

Золя, Достоевського та Ібсена до Мопассана, Гонкурів, Шніцлера, Гамсуна, Джойса, Пруста, Кафки, Музіля.

Суб'єктивізмом і активним проникненням у внутрішній світ людини позначено різні стильові течії і в живопису кінця XIX — початку XX ст.: від імпресіонізму, експресіонізму до сюрреалізму.

Розвиток літератури, мистецтва взагалі як форми індивідуальної творчості відбувається на тлі наукової картини світу в її змінюваності. Релятивістська теорія істотно реформує уявлення про час і простір. Цілий комплекс наук, об'єднаних на цьому етапі під загальною назвою «психологія», відкриває, по суті, неznані досі виміри внутрішнього світу людини. Філософи — від Емерсона з його романтичною вірою у внутрішні сили людини до трагічно-агресивного Ніцше — зосереджують свої роздуми над незглибимим космосом людської душі. Не-повторна індивідуальність, самотня й розгублена перед лихим світом, стривожена і розшарпана внутрішніми трагедіями, стає головним об'єктом науки, мистецтва, філософії XX ст.<sup>^</sup>

Реалізм, що розглядав людину насамперед як частину природного й соціального світу, був обмежений у підходах до змалювання внутрішнього життя індивіда як цілісного і певною мірою самодостатнього космосу. Ірраціональна і трансцендентальна сфери буття особистості взагалі не входили в традиційну проблематику цього типу творчості. Спроби зображення цих духовно-психічних сфер швидше репрезентували прояви тієї тенденції, яка готувала появу нового світосприйняття, нового мистецтва XX ст. Імпресіонізм, на перший погляд, продовжував реалістичну традицію, вносячи в неї *J*

і щось нове. Таке розуміння імпресіонізму виходить передусім з того, що обидві художні системи зображають предметний світ, проте ігнорує цілком відмінні ідейно-художні функції цього зображення. Питання це принципове, тому на його розгляді ми й зупинимося в першу чергу.

### 1. Природа образності в імпресіонізмі та в реалізмі

\ Слово *імпресіонізм* було взяте з назви згаданого пейзажу К. Моне «Враження. Сонце сходить». Первісно «імпресіонізм», «імпресіоністи» в поточній французькій критиці вживалися з явним іронічним відтінком. Згодом це слово набуло сталості терміна, закріпилося в науковій мові й поширилося не тільки в мистецтвознавстві, а й літературній критиці, музикознавстві, теорії мистецтва. Термін виявився таким вдалим і семантично прозорим, що був безпосередньо запозичений багатьма з європейських мов без зміни

Французьке слово *impressionisme* походить від *impression*, що означає «враження». Сьогодні поняття «враження» стало базовою категорією для різних інтерпретацій імпресіонізму, тому насамперед варто розібратися, яке ж значення вкладається в це поняття. Корінь слова *press* походить від латинського дієслова *presso* — тиснути, притискати. Відповідний іменник *pressio* мав значення — тиск, підпора, точка оперття, від нього за допомогою префікса *it* був утворений новий іменник *impressio*,

який мав такі значення: 1) втаскування, тиснення, карбування; 2) модуляція, виразна вимова (в риторичі); 3) враження; 4) вторгнення, навала, втеча; 5) насилля, тиск. Головне семантичне ядро цього слова — дія, що лишає певний слід, — закріпилося за відповідними лексемами і в інших романо-германських мовах. Зокрема, в англійській *impression* означає: 1) відбиток; 2) відбивання, тиснення, друкування; 3) видання (книжок); 4) враження. З розвитком друкарської справи корінь *press* дедалі більше пов'язується з процесами друку, внаслідок чого, до речі, і в українській мові з'являється запозичене слово «преса». Отже, в романо-германських мовах головне семантичне ядро набуло два основних відтінки значення: 1) фізична дія, що лишає матеріальний слід; 2) психічна дія, що також лишає у внутрішньому світі людини якийсь ідеальний відбиток (наприклад, в англ. *impress* іще означає «навіювати»).

У слов'янських мовах, хоча термін *імпресіонізм* був запозичений, для позначення його сутності знайдено власний відповідник: у російській мові до слова *impression* — «впечатление», в українській — «враження». Ці слова, семантичне ядро яких близьке до французького, відрізняються і додатковими нюансами значення. Так, у російській мові «впечатление» вживається в трьох значеннях: «1) образ, след, отражение, оставляемое в сознании человека предметами и явлениями материального мира; 2) влияние, воздействие на кого-либо; 3) мнение, оценка, сложившиеся после знакомства, соприкосновения с кем-либо, чем-либо»<sup>1</sup>. Неважко

<sup>1</sup> Словарь русского языка: В 4-х т.— М., 1981.— Т. 1.— С. 221.

помітити, що слово «впечатление» добиралося за тією ж морфологічною структурою, яку має і французьке *impression*. Корінь *press* (у рос. «печать», «печатать») вживається здебільшого в словах, пов'язаних з друкарською справою. Хоча іменник, «впечатление», як бачимо, набув дещо інших нюансів значення, в ньому зроблено наголос саме на дії переважно психічного характеру. Інакше сталося в українській мові.

Словник української мови йде за цитованим виданням «Словарь русского языка», подаючи до слова «враження» три абсолютно ідентичних значення<sup>1</sup>. І тут помітне видиме калькування значень з російської мови, хоча українське слово має зовсім іншу етимологію. Воно походить від дієслова «уражати», яке, за словником Б. Грінченка, вживається в таких значеннях: «1) поражать, поразить, ранить;

2) задевать, задеть, ударить, потревожить, разбередить уже имеющуюся рану или больное место;

3) уязвлять, уязвить, оскорблять, оскорбить, обидеть; 4) поражать, поразить, удивить сильно»<sup>2</sup>. Близьке значення до українського слова «уразити» має й польське «urazić»: «1) ушибить; 2) задеть, обидеть, уязвить (*uraz* — травма)<sup>3</sup>. До речі, польське «*raz*» означає «удар» і вказує на старослов'янське походження групи слів з даним коренем і, очевидно, пов'язане з процесом фізичної борні на полі битви. Якщо підсумувати, то, виходячи з етимології слова «враження» та значень цілої семан-

<sup>1</sup> Див.: Словник української мови.— К., 1970.— Т. 1.— С. 757.

<sup>2</sup> Словарь украинского языка.— К., 1909 — Т. IV.— С. 349.

<sup>3</sup> *Wielki słownik polsko-rosyjski*.— Warszawa; Moskwa, 1967.—

С. 1107.

тичної групи слів спільного кореня (разити, поразка, вразливий, дражнити тощо), можна сказати, що воно має багато фонових нюансів значення: 1) дія фізична стосовно людини (удар); 2) дія фізична, яка має фізіологічні наслідки (травма); 3) дія, так би мовити, психічна (дивувати) і 4) дія, сказати б, душевна (ужалити). Крім того, можна припустити, що як у слов'янських, так і в романо-германських мовах відповідні слова вживалися спочатку зі значенням фізичної дії і лише згодом набували значення дії психічної.

Аналіз семантики слова «враження» нам необхідний був тому, що воно й досі не набуло прав терміна,— не дістало визначення ні в психології, ні в мистецтвознавстві, хоч і є категоріальним для розуміння імпресіонізму і широко вживається у працях на дану тему. Отже, доводиться спиратися насамперед на його побутове, так би мовити, значення.

Кажучи про загальноповживане розуміння слова «враження», слід мати на увазі ті процеси та явища реальної дійсності, на означення яких воно вживається. Насамперед це — результат дії суб'єкта на об'єкт або об'єкта на суб'єкт. Як ми бачили з етимології та порівнянь значення цього слова з відповідниками в інших мовах, його семантика подвійна. «Враження» — це сліди, відбитки: 1) матеріального характеру й 2) ідеального, тобто такі, що закарбовуються в психічній, душевній і духовній сферах людини. Стосовно імпресіонізму, природно, маємо справу саме з цим другим значенням слова «враження». Це питання принципове, коли хочемо з'ясувати відмінність імпресіонізму від реалізму і термінологічно окреслити поняття «враження». Проте навіть цих попередніх міркувань достатньо, щоб орієнтовно





окреслити відмінність між предметом зображення в реалізмі та імпресіонізмі.

На перший погляд, імпресіонізм і реалізм мають багато спільного. Зокрема, категорія «враження», яка є начебто специфічною для імпресіонізму, властива й реалізмові. Адже художник-реаліст, котрий нібито має справу з об'єктивним світом, теж виражає своє враження від цього світу. Отже, на основі лише категорії «враження» важко визначити специфіку імпресіонізму. Це по-перше. По-друге, важливим чинником зближення імпресіонізму з реалізмом є предметність зображення (скажімо, природи). Це, як вважають, є матеріалістичною, світоглядною базою для обох систем художнього мислення.

Для ілюстрації даного підходу до імпресіонізму звернемося до однієї з останніх праць Д. С. Наливайка. Передусім слід сказати, що дослідник багато зробив для реабілітації різних художніх явищ, які в літературознавстві радянського часу вважалися проявами буржуазної культури. На наш погляд, його наукова позиція стосовно імпресіонізму також є одним з етапів поступової реабілітації даного явища. Але для нас вона цікава не в історичному аспекті як еволюція поглядів вітчизняного літературознавства на імпресіонізм, а в теоретичному, тобто псується, поскільки наближує до розуміння цього феномена. Так, у своїй праці «Искусство: направления, течения, стили» Д. С. Наливайко підводить до висновку, що імпресіонізм «у широкому культурно-історичному розумінні можна назвати імпресіоністичною стадією розвитку реалізму...»<sup>1</sup> Ч. В монографії

<sup>1</sup> Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили.- К., 1985.- С. 175.

утверджується як прямий фундаментальний зв'язок імпресіонізму й реалізму, так і примат реалізму взагалі. Що ж є основою цих двох художніх явищ? Відповідь на це питання знаходимо тут же: «Важливо відзначити,— пише Д. С. Наливайко,— що і в літературі імпресіонізм на свій кшталт, у своєрідних формах продовжував той рух до життєпо-дібності, до природності, «незробленості» зображення, яке в цілому було властиве реалізмові другої половини ХІХ ст.»<sup>1</sup>. В інших місцях цієї ж праці знайдемо інакше сформульовані, але такі ж судження. Отже, йдеться про принципову позицію їх автора. В чому ж вона полягає?

«Життєподібність», яка в системі радянського літературознавства трактувалася як «відображення» («ленінська теорія відображення») життя у формах самого життя, передбачала, зокрема, і відтворення предметного світу в образах, скажімо, схематично, схожих на реальні. Ми тут навмисне обмежуємося тільки питаннями предметного світу, оскільки з ними пов'язана значна відмінність між імпресіонізмом і реалізмом. Лишаємо осторонь велику філософську проблему співвідношення мистецтва й дійсності. Побіжно зазначимо, що суть її полягає в тому, що мистецтво не вважається відображенням дійсності, оскільки сама дійсність існує лише в уявленні. Різні уявлення можуть лише наближувати до розуміння того, що означене словами «об'єктивна дійсність», проте вона не дана як така^ Наші завдання значно скромніші, тому не порушуємо цих глобальних проблем.-Щля нас важливо відповісти на питання, якою мірою категорія «враження»

<sup>1</sup> Наливайко Д. С. Цит. вид.— С. 175,

підводить до розуміння імпресіонізму? Ми зауважили, що сама по собі вона не дає відповіді на запитання, яке нас цікавить. Отже, слід поставити наступне запитання: враження чиї? Хоча відповідь на нього не вичерпує суті імпресіонізму, проте певною мірою наближує до прояснення даного явища. Розглянемо це питання в системі: *художник — твір — реципієнт* (читач, глядач, слухач і т. д.).

Об'єктом мистецтва є людина, її духовний світ, духовний досвід у взаємозв'язку зі світом взагалі. Різні художні напрями від класицизму до постмодернізму, визначаючи людину як спільний об'єкт, по-різному підходять до зображення цього об'єкта. Зокрема, в реалізмі, який репрезентує доволі пізній етап розвитку мистецтва, що увібрав усі попередні надбання, людина постає предметом художнього зображення не тільки сама по собі, а й усіх складних взаємозв'язках із світом: природним, космічним, світом матеріальної культури, внутрішнім світом інших людей, соціумом. При цьому художник-реаліст значну увагу приділяє матеріально-предметній сфері, через яку (Бальзак) намагається передати і духовний світ людини. Хоча почуття, переживання, стани, духовні кризи можуть бути зображені й самі по собі.

Принаймні, відповідаючи на запитання, чиї враження відтворюються в системі реалізму, слід визнати, що це передусім враження самого митця.

"Митець-імпресіоніст теж передає власні враження, але намагається максимально зблизити їх із враженнями зображуваної людини. Якщо внутрішній світ людини умовно поділити на дві сфери (а тут поділи можуть бути різними) — раціональну та

ірраціональну, то імпресіоніст зображує свій об'єкт і передусім не через матеріально-предметну чи раціональну сфери, а через почуття й переживання, тобто враження, зокрема, і від цієї сфери. Означивши враження як сліди, що лишаються в психічній, душевній і духовній сферах, і маючи на увазі, що враження — це передусім почуття, ми повинні дійти саме такого висновку.

Наступне питання, яке має прояснити різницю в підходах до зображення людини реалістом і імпресіоністом, поставимо в найзагальнішій формі: «враження від чого?» Для художника-реаліста — це його власні враження від навколишнього світу, для імпресіоніста — це передусім враження від внутрішнього світу, через який митець зображує людину. Ще точніше можна було б сказати, — враження від вражень. У даному разі неістотно, чи такою людиною виступає він сам, чи хтось інший<sup>1</sup>

Ми не вдаємося тут до широкої теоретичної аргументації, не вважаючи її основним завданням нашого дослідження, лише викладаємо свою позицію з цього питання. Щоб підкреслити, що вона має також чимало прибічників, пошлемося на одного з найавторитетніших дослідників імпресіонізму — Р. Гаманна. Хоча Д; СГ Наливайко і наголошує на соціологічному трактуванні Гаманном імпресіонізму, водночас він змушений погодитись, що німецький теоретик визначальними рисами імпресіонізму вважає емпіричний сенсуалізм та суб'єктивізм<sup>1</sup>. Щодо емпіричного сенсуалізму тут можна посперечатися (про це мова далі), а от суб'єктивізм — беззаперечний. Такий підхід до розу-

<sup>1</sup> Див.: Наливайко Д. С. Цит. вид.— С 158.

міння імпресіоністичного процесу творчості дедалі більше підтримується й російськими дослідниками літератури. Для прикладу можна послатися на одну з останніх праць Л. А. Колобаєвої. Порівнюючи символізм та імпресіонізм, вона зауважує, що «імпресіоністичний образ тримається на визнанні *самоцінності* суб'єктивних вражень, коли важливий не так сам предмет, як ставлення до нього, *миттєве* його сприйняття. Питання про те, чи відповідає це враження тому, що є насправді, образ — сутності зображуваного об'єкта, в даному разі художника не цікавить. Важливо, яким предмет йому здається. В такому мистецтві головним є стан самого суб'єкта, а не світу, що його оточує»<sup>1</sup>.

До речі, з цього випливає і важливий висновок щодо предметності зображення в реалізмі та імпресіонізмі. Для художника-реаліста, як ми встановили, предмети матеріальної культури, космос, природа, людина, соціум (у широкому розумінні цього слова будь-яке явище може бути предметом сприйняття, в даному разі для наочності звужуємо предметну ділянку) стають об'єктами обсервації безпосередньо. Імпресіоніст же цікавиться враженнями від них, тобто почуттєвою сферою людини. Далі ми проілюструємо це прикладами. Тепер розглянемо ланцюжок: художник — твір. Природно, в найзагальніших рисах і під кутом зору нашої проблеми, оскільки загалом питання саме по собі невичерпне. Спосіб, у який реаліст «обробляє» обсервований матеріал, — аналіз і узагальнення (типізація). Це аж ніяк не заперечує участі інтуїції, уяви, фантазії в його творчому процесі, а лише

<sup>1</sup> Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. - М., 1990. - С.214.

підкреслює, що раціональна складова є відчутною, а часом і панівною. Реаліст, коли обсервує людину і світ, стосовно них виступає значною мірою як епістемолог, що збирає інформацію, аналізує її, порівнює з власним та суспільно-історичним досвідом, нарешті, узагальнює її в певних типових характерах і типових обставинах (якщо спиратися на досі прийняті поняття). Ось як описав свій творчий процес М. Гоголь: «Таке повне втілення в плоть, таке цілковите округлення характеру відбувалося в мене тільки тоді, коли я зберу в умі своєму весь цей прозаїчний істотний мотлох життя, коли, тримаючи в голові всі значні риси характеру, зберу водночас навколо нього все ганчір'я до найдрібні-шої шпильки, яке кружляє щоденно навколо людини, словом — коли обмізкую все до решти, нічого не поминувши»<sup>1</sup>. Досліджуючи плани, конспекти, начерки І. Тургенева, Б. В. Томашевський показує, що він ішов до своїх творів тим же шляхом — аналізу й узагальнення<sup>2</sup>. Інформативність і аналітико-узагальнюючий характер творів О. Бальзака став навіть еталоном реалізму. Про це написано багато. Те ж саме можна сказати й про Г. Флобера та багатьох інших реалістів, зокрема українських — Панаса Мирного та І. Франка. При цьому не має істотного значення, чи такий спосіб «обробки» життєвого матеріалу відбувався свідомо або несвідомо, — це вже індивідуальні особливості кожного художника. Отже, реалістичний твір виступає як результат (продукт) творчої, насамперед раціональ-

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Поли. собр. соч.- М., 1951.- Т. 8.-С. 453.

Див.: Томашевский Б. В. Писатель и книга: Очерк текстологии.— М., 1959.— С. 96—100.

ної, діяльності митця, що збирає інформацію, аналізує її, узагальнює на основі власного та історико-культурного досвіду, доступного йому на даний момент.

Перш ніж говорити про твір сам по собі, слід сказати, який зміст ми вкладаємо в це поняття. Новіші, порівняно з культурно-історичною школою, теорії літературознавства спираються на різні підходи до розуміння та аналізу твору. Так, психоаналітична концепція літератури розглядає твір як *мову символів*, які несуть розуміння підсвідомих, прихованих явищ і процесів людської психіки (Фрейд, Юнг, Крістева, почасти Фромм та ін.). Формальна школа (Пропп, Тинянов, Шкловський) бачить твір як форму і зміст. У структуралізмі твір постає як *семантична структура тексту* — дискурс (Леві-Стросс, Барт, Тодоров, Греймас та ін.). Семіотика вивчає твір як *знакову систему* (де Соссюр, Пірс, Морріс, Мукаржовський, Леві-Стросс, Барт, Лотман, Крістева та ін.). Можна окремо говорити про герменевтику, для якої твір — *об'єкт інтерпретації*, «перекладу» на метамову, та чимало інших підходів до аналізу художнього твору, що визначилися переважно в ХХ ст.

У нашому випадку ми схильні розглядати твір у межах більш традиційної категорії для українського літературознавства — твір як «образ» у широкому значенні цього слова. І ось чому. По-перше, категорія «образ» доволі універсальна й певною мірою кореспондує з новішими категоріями «знак», «текст» та ін. По-друге, нерозробленість і неапробованість названих вище підходів в українському літературознавстві потребували б уведення величезної кількості нових понять, не задіяних нашими

науковцями, внаслідок чого сам предмет дослідження відійшов би на другий план. По-третє, категорія «образ» у нашому випадку видається досить плідною з огляду на те, що предмет дослідження вимагає порівняння літературного твору з творами інших видів мистецтва й передусім живопису, де поняття «образ» прозоріше й стабільніше. Все це, однак, не означає, що ми відмовляємось від залучення в окремих випадках і термінології новітніх підходів.

У цій праці не розглядаємо «образ» як «адекватний» так званій «об'єктивній реальності», а лише як продукт творчої діяльності митця — продукт, що має свої властивості. Для наших цілей виділяємо такі якості образу, як номінативність, інформативність, семантичність, штенціональність/

Слід сказати, що до такого підходу привела певна традиція, що складалась у неширокому колі російських й українських теоретиків та істориків літератури. Вона бере свій початок від російської формальної школи, українських дослідників 20-х рр., діалогічної теорії М. Бахтіна, філософії літератури О. Лосева, аналізу стилістики, здійсненого В. Виноградовим, а в 60—70-х рр. продовжується на основі спроб поєднати українську та російську школи з новішими теоріями зарубіжних дослідників. В основі їх — розуміння літератури не як корелята «об'єктивної дійсності», а як іманентного цілого, що має свої специфічні властивості й закони. В російському літературознавстві такого підходу дотримуються М. Гей, Ю. Борєв, М. Поляков, в українському — Д. Затонський, Д. Наливайко, К. Фролова, Г. Сивокінь та деякі молодші дослідники.

Так, зокрема, М. Гей у праці «Художественность литературы: Поэтика. Стиль» (1975), обравши для



аналізу твору категорію «словесний образ», виділяє такі його важливі якості, як «номінативність», «зображальність», «виражальність», по суті, намагається вписати семіотику в систему традиційної теорії літератури. Побіжно він зауважує сугестивну властивість словесного образу — те, що називається ' «інтенціональністю». Хочемо зробити деякі уточнення щодо кореляції даних термінів з тими, що існують в інших теоретичних системах. Номінативність образу (чи «словесного образу», за М. Геєм) — це його здатність вказувати (називати) на щось інше, що існує поза текстом. У мовознавстві такий аспект вивчає лексикографія. Складність проблеми показав О. Лосев у праці «Філософія імені». Інформативність образу («зображальність») є ближчою до галузі семіотики — синтактики, що розглядає взаємозв'язки знаків, у результаті чого виникає певний зміст, а коли йдеться про художній текст, то й зображення. «У поезії і особливо в піснях емоція та інформація передаються тими ж самими засобами»<sup>1</sup>, — писав Б. Рассел. План вираження розглядається в таких галузях семіотики, як семантика і синтактика. Це смислове наповнення образу до певної міри є тим, що називалося ідеєю, якщо мати на увазі не політичну, а художню ідею. Інтенціональність образу, тобто спрямованість на адресата, — це сфера прагматики — частини семіотики, що вивчає вплив знака на того, хто його сприймає. В. Дільтей цю властивість називає ще експресивністю. Цікаву спробу здійснила школа сучасних німецьких літературознавців, розробивши комунікаційний аспект вивчення літератури й ви-

<sup>1</sup> Рассел Б. Человеческое познание: его сфера и границы. — М., 1957. — С. 93.

діливши при цьому категорію «потенціал сприйняття» твору<sup>1</sup>, яка, по суті, близька до поняття «інтенціональність образу». До речі, подібну позицію обстоював і В. Переверзев в «Ейдологічній поетиці».

Звичайно, в будь-якому образі всі властивості переплітаються у складних взаємозв'язках (що, до речі, простежує М. Гей), проте в кожному мистецтві і в кожній художній системі зокрема спостерігається й панування тієї чи іншої властивості або властивостей. Отже, вони важливі для нас передовсім як параметри порівняння реалістичного та імпресіоністичного (образів, творів). При цьому ще раз наголосимо: якщо взяти до уваги, що художній текст — це складна об'ємна система знаків, за кожним з яких стоїть ціла історія національної культури, а художник, котрий конструює цю систему, намагається виразити і себе, і світ (у вищеозначеному розумінні), то входимо в невичерпну сферу проблематики, якою займається переважно вся філософія ХХ ст. Тож свідомо абстрагуємось від поняття «текст» і простежуємо твір на рівні образу, тобто мікро- і макрообразів, образної системи, образної структури, моделі твору. Тепер повернемося до нашого питання: *художник — твір у реалістичній системі*.

Оскільки в творчому процесі реалістичної «обробки» обсервованого художником матеріалу переважають раціоналістичні, аналітико-узагальнюючі складові, то звідси випливає й панування в образі інформативних якостей поряд з номінативними і семантичними, а відтак — ослаблення інтенціо-

<sup>1</sup> Див.: Общество. Литература. Чтение: Вопр. восприятия литер. в теорет. аспекте. — М., 1978; Науман М. Литературное произведение и история литературы — М., 1984.

нальності образу. Тобто зображально-виражальні властивості разом із означенням (вказуванням на предмет поза твором) становлять його основу. Трохи далі, порівнюючи реалістичні та імпресіоністичні твори, проілюструємо це на прикладах. Тут ще важливо відзначити, що, на відміну від реаліста, імпресіоніст не тільки зображує людину через ірраціональну сферу, а й досягає її ірраціональним шляхом, тобто за допомогою інтуїції, самоспостереження і «відкриття себе в іншому» (Дільтей). Враження, будучи і предметом обсервації митця-імпресіоніста і результатом його творчості, насамперед несуть певний «потенціал сприйняття», мають певну інтенціональність, сугестивність. Тому розглядаючи ланцюг **твір** — **читач** стосовно творів реалістичних, слід мати на увазі, що передусім ідеться про гносеологічний аспект вивчення, що ж до імпресіоністичних — сугестивний./

Перш ніж перейти до розгляду імпресіоністичного письма під кутом зору визначених параметрів, слід стисло згадати, що малося на увазі під реалізмом у живопису. Цей вид мистецтва як генетично первинний стосовно імпресіонізму має бути обов'язково включений у сферу нашого порівняння реалізму та імпресіонізму. В малярстві реалізм має свої особливості, з-посеред яких виділяємо тут, зокрема, такі категорії, як колір, простір та час, і спробуємо, пославшись на авторитетне дослідження Б. Віппера, показати, що історичний рух живопису відбувався саме в напрямі глибшого пізнання названих категорій, а отже, й посилення інформативності зорового образу.

Не вникаючи в усі тонкощі, слід сказати, що одним з найважливіших засобів, за допомогою яких

створюється живописний образ, є колір. Що ж таке колір? Б. Віппер писав: «Всі барви — результат дії світла. Колір предмета — це та барва, яку предмет відбиває, поглинаючи всі інші. Згідно з Ньютоном, чорна барва — так би мовити, відсутність будь-якого кольору, біла — поєднання всіх барв. Білий сонячний промінь, пропущений крізь призму, розподіляється на основні барви — пурпурову, червону, жовтогарячу, жовту, зелену, синю, фіолетову. З них червону, жовту й синю барви називають первинними барвами, зелену, фіолетову й жовтогарячу — вторинними. Всі барви спектру, об'єднані разом, у свою чергу дають білу. Проте білий промінь може бути одержаний і шляхом з'єднання попарно двох основних барв, наприклад, червоної із зеленою, жовтогарячої з фіолетовою, жовтої з синьою. Ці парні барви зветься додатковими (компліментарними); кожна додаткова барва викликає в оці відбиття своєї парної. Звідси ясно, що колір предмета не є щось абсолютне, постійне, він змінюється залежно від освітлення і сусідства. Біла скатертина видається голубуватою, якщо на неї покласти апельсини, і рожевою, якщо ми бачимо на ній зелені яблука»<sup>1</sup>.

Отже, навіть з однієї наведеної цитати видно, що колір — досить складне явище. Його пізнання було тривалим і не обмежувалось тільки сферою мистецтва. Досвід науки збагачував мистецтво і навпаки. За таким розумінням кольору стоїть багатовікова історія мистецтва. Скажімо, давньогрецькі малярі тривалий час користувалися тільки чорною, білою, червоною і жовтою фарбами. Ще довго вони

Віппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства.- М., 1985.- С. 159.





вопису і колір як засіб досягнення інформаційної сторони зорового образу.

Окремо розглянемо питання художнього пізнання простору в живопису. З нього ми виберемо лише один момент, але найяскравіший — перспективу. Досить глянути на середньовічні фрески й реалістичні картини XIX ст., щоб побачити, який величезний і складний шлях пройшло мистецтво за ці кілька століть.

«Середньовічний живописець своє зображення мислив не як оптичне враження,— писав Б. Вігшер,— а як символ, ідею, божественне одкровення, яке скероване, звернене на глядача»<sup>1</sup>. Отож глибинне, а не площинне, сприйняття простору для нього не мало особливого значення. Досвіду зображення перспективи в сучасному розумінні не було, він здобувався поступово. «Остаточний поворот до реалістичного, глибинного сприйняття простору відбувається раніше в Італії, ніж у Північній Європі. Протягом усього XIV ст. італійські живописці з дивовижною наполегливістю та послідовністю борються за завоювання центральної перспективи»<sup>1</sup>. Те, що, врешті, було досягнуто, згодом у мистецтвознавстві одержало назву «центральної перспективи». Відношення висоти до ширини предметів лишається незмінним, головним чином змінюються усі відношення третього виміру. Всі масштаби предметів, коли ті віддаляються від глядача, зменшуються; предмети, що перебувають один за одним,— ховаються один за одним («перехресчування»). Усі лінії, що віддаляються від площини картини, скорочуються («ракурс»). Якщо ці лінії насправді паралельні одна одній, то в зображенні

<sup>1</sup> Виппер Б. Р. Циг. вид.- С 179.

тм

вони збігаються в одній точці на горизонті. «Завдання перспективи,— твердив Б. Вігшер,— полягає в тому, щоб створити на площині картини ті ж умови, за яких зору являються реальні предмети реальному простору»<sup>1</sup>.

Нарешті, торкнемося бодай побіжно категорії часу в живопису, котра в імпресіоністів набирає важливого філософського значення? Різні мистецтвознавчі категорії часу можна умовно поділити на такі групи: одновимірне мистецтво не існує, лише одне мистецтво (живопис) існує в двох вимірах площини мистецтва (скульптура та архітектура) — в трьох вимірах і три мистецтва (музика, міміка і поезія тобто красне письменство) — в чотирьох. Але живопис й інші, обмежені в цьому відношенні мистецтва намагаються подолати властиві їм виміри і досягти всіх чотирьох. /■

Підсумовуючи еволюцію категорії часу в живопису, Б. Вігшер доходить висновку, що головним показником часу в зображенні є ритм композиції, а й фактурою і ритмом живописної графічної площини, напрямом і темпом ліній, характером мазка, контрастами світла й тіні тощо. Як ілюстрацію до даної концепції часу, його ритму (ця концепція змінюється саме в живопису і мистецтвознавстві), Б. Вігшер розглядає картину Ваті «Відплиття на острів Кіферу». «Картина зображує пари закоханих,— пише мистецтвознавець,— оточені літаючими амурами, вони спускаються з неба і прямують до човнів. Композиція розгої

<sup>1</sup> Мипієр Б.Р. Цит. вид.- С. 174. ' Іим  
же.-- С 187.

тається з двох боків, проте головний рух починається по праву руку, біля герми Венери. Цей рух трьох парочок втілює поступове наростання одного й того ж емоційного мотиву. Спочатку — ніжне «піаніссімо»: кавалер переконув неспіву кохану вирушити в дорогу, проте опір ще не зламано, і в гру доводиться втрутитися самому Ероту в оксамитовій курточці. Дальша ланка — боротьба ще триває, але красуня вже простягає руки кавалерові, готовому пригорнути її. Нарешті, останній, заключний етап: вагання зникли, і кавалер веде за собою даму, яка кидає прощальний погляд на подруг... Цей дивовижний відтінок концепції Ватто слід особливо виокремити: можливо, вперше в історії живопису Ватто вдалося втілити образ безповоротного часу, який зникає в минулому»<sup>1</sup>. Тут ми не торкнулися інших концепцій часу і засобів їх передачі в історії живопису, лише підкреслили шлях, яким ішло це мистецтво до відтворення реалістичного часу — як руху від минулого до теперішнього і майбутнього.

" Художник-реаліст копіював світ не тільки у зримих його формах, він намагався збагатити його й усім власним історичним досвідом. Добір явищ реальної дійсності, їх аналіз і узагальнення (типізація), осмислення зображально-виражальних засобів попередників — основа творчого процесу реаліста. Безвідносно, чи йдеться про соціальні явища, чи психічні якості, природне оточення чи предмети матеріальної культури, — аналіз і узагальнення, тобто свідоме, раціональне осягнення світу становлять ґрунт, на якому формується реалістичний образ (твір). Тож пізна-

<sup>1</sup> Виппер Б. Р. Цит. вид. - С. 197.

вальна, інформативна функція реалістичного образу світу є панівною. В цьому було приховано й обмеженість реалізму, який не міг вийти за межі свідомого й відкрити світ підсвідомого, ірраціонального, трансцендентального, містичного.

Один із перших проривів у цю сферу здійснили художники-імпресіоністи. І хоча вони з усього багатства світу, зосередили свою увагу тільки на враженнях людини, це стало першим кроком до геніального відкриття внутрішнього космосу особистості — об'єкта, яким надалі займатиметься все мистецтво й уся гуманітарна наука ХХ ст. Це був, безперечно, розрив із попередньою традицією, передусім реалістичною. Взяти хоча б спосіб «обробки» обсервованого матеріалу, докорінно відмінний від реалістичного раціоналізму: вся творчість мала відбуватися в площині, яка не доходить до свідомості. І хоча живописці-імпресіоністи не залишили програмних маніфестів і майже не ділилися своїми творчими секретами, все ж із деяких їхніх суджень можна зробити цілком однозначні висновки.

Так, скажімо, Піссарро зізнався: «Я пишу те, ! що відчуваю»<sup>1</sup>. Це не було те відчуття-враження, і з яким реаліст брався за пензель чи перо. Ще і категоричніше заявив О. Ренуар: «Мене аж ніяк не обходить, що відбувається під моєю черепною коробкою. Я хочу відчувати... хоча б бачити...»<sup>2</sup>. Антираціоналістична настанова була найголовнішим творчим принципом імпресіоністи?. У період захоплення імпресіонізмом Сезанн у передачі вразив: Сезанн П. Переписка. Воспоминання современников. - М, 1972.- С. 167.

<sup>2</sup> Див.: Р е н у а р Ж. Огюст Ренуар. — М., 1970. — С. 42.

жень взагалі бачив суть мистецтва. Так, у листі до Золя з приводу «Пастки» він писав: «Гарні ілюстрації, без сумніву, не дуже-то й потрібні видавцві. Коли ми зустрінемось, я запитаю тебе, чи ти згоден зі мною, що живопис — це засіб для вираження відчуття»<sup>1</sup>. Така настанова і певною мірою спосіб світосприйняття властиві не тільки імпресіоністам малярам, а й музикантам. Зокрема, Дебюссі, протестуючи проти раціоналізму в музиці, писав: «...Займаються метафізикою, а не музикою. Музика повинна стихійно реєструватися слухачем без того, щоб він потребував виявлення абстрактних ідей, хитромудрощів складного розвитку тем. Не прислухаються до невпинного гомону природи довкола себе... Ось, на мою думку, новий шлях... Це мистецтво вільне, іскрометне, мистецтво відкритого повітря, мистецтво, співірне із стихіями, з вітром, з небом, морем!.. Я тільки намагаюсь виразити з найбільшою відвертістю *відчуття і почування* (підкр. наше.— Ю. К), яких я зазнаю: решта мало для мене важить...»<sup>2</sup>.

У літературі цю ж думку ще ясніше й точніше висловили Гонкури у щоденниках 1865 р.: «Бачити, відчувати, виражати — в цьому все мистецтво». Нарешті, не можна лишити поза увагою ще один вислів, дуже близький до розуміння тих процесів, що відбувалися в українській літературі кінця XIX ст. Це судження символіста Мшшарме про імпресіоніста Верлена. З<sup>^</sup>свідченням журналіста, Малларме сказав таке: «Як ідуть за потоком, він ішов за своєю душею, примітивною, наївною, і

<sup>1</sup> Див.: Ли и деей Д. Поль Сезанн.— М., 1989.— С. 207.

<sup>2</sup> Debussy C. Monsieur Croche et autres ecrits.— Paris, 1971.— P. 290.

співав, відкидаючи все непотрібне і все зайве із знань нашого часу... Можна сказати, що він ніколи не мандрував; він майже нічого не бачив, майже ні на що не дивився, лише в себе... Так, я його любив і захоплювався ним, я його поважав...»<sup>1</sup>. Пригадується думка І. Франка, висловлена з приводу письменників «молодої генерації», про те, що вони проникають в душу і, мов магічним ліхтарем, тією душею освітлюють усе довкола. Зрештою, для нас у даному разі важливо наголосити на іншому: спосіб самоспостереження над своїми враженнями, відчуттями, взагалі над ірраціональною сферою, був найважливішим для імпресіоніста. В цьому не раз зізнавався і М. Кобилянський у листах до О., Аплаксіної. '—

Образ, творений у такий спосіб, природно, мав зовсім інші властивості, ніж у реалістів. Для ілюстрації звернемося знов-таки спочатку до живопису, а потім спробуємо порівняти реалістичний та імпресіоністичний образи в літературі. Причому, щоб обійти безліч додаткових питань, які розглядатимемо далі, звернемо увагу передусім на зображення предметного середовища в обох художніх системах. Класичним взірцем ослаблення зображального начала і посилення насамперед інтенціональності образу є серія картин Клода Моне «Руанські собори». Розглядаючи, скажімо, «Руанський собор опівдні» (1894), глядач не побачить оздоблення собору — ні вітражів, ні барельєфів, ані інших архітектурних деталей. Навіть самі контури будівлі ледь ^ означено, її об'єм тільки вгадується, тобто відсутнє,, реалістичне „зображення простору (перспективи),,. Також нічого не можемо сказати про справжній

<sup>1</sup> Europe.- 1976.- [квіт.-трав.]- С.123-124.

колір собору. Назюмість чисхр, суб'єктивний образ — суцільне, відчуттярадості, що. сповнює душу. Вочевидь таким бачиться собор, коли сліпуче сонце б'є глядачеві просто в очі, а він намагається роздивитись будівлю. /

Зовсім інше відчуття викликає картина «Руан-ський собор у надвечір'я» (1894). У зв'язку з цим хотілося б навести слова композитора Леонарда Бернстайна. Його враження від цієї картини тим більш цікаві, що наводить він їх у книжці «Концерти для молоді», коли розглядає імпресіонізм у музиці і на прикладі живопису хоче пояснити, в чому ж сутність цього явища. Ось що він пише, подавши в книжці поряд слайд і фотографію самого собору: «Гляньте на звичайну фотографію цього ж собору [...]. Ви бачите прямі обриси, важкі опори й форми. Художник-реаліст постарався б зобразити собор якомога натуральніше — з точними формами і освітленням, як на фотографії. Але не Моне, маляр-імпресіоніст. Він хоче, щоб ви бачили не так собор, як барви, відбиті на соборі, саме освітлення, як воно бачиться йому. Це майже сновидіння про собор, враження від нього, настрої, як ми говорили раніше; його фасад у певний момент дня при певному освітленні. Моне намалював близько тридцяти різних картин з одним і тим же об'єктом, але при різному освітленні — ясного ранку, хмарного дня тощо. А ось ця картина малює собор при заході сонця, яке перетворило камінь на осейний розпливчастий танок голубих, жовтогарячих і рожево-лілових барв. Це лише враження (impression) від собору в Руані»<sup>1</sup>. Показово, що все

Бернстайн Л. Концерты для молодежи / Пер. с англ.— Л., 1990.- С. 159-160.

сказане наводиться для того, щоб проілюструвати імпресіонізм музичної п'єси Клода Дебюссі «Море». Аналізуючи цей музичний твір, Л. Бернстайн зазначав, що музика може по-своєму давати певну реалістичну інформацію, але в даному разі маємо справу зовсім з іншим явищем. «Цей твір Дебюссі про море,— писав він,— являє собою те, що називається імпресіоністським музичним твором, тобто він не повідомляє вас ні про які факти, це не реалістичний опис, у ньому тільки колорит, рух і навіювання»<sup>1</sup>. Показові три останні якості, що їх Л. Бернстайн виділяє в імпресіоністичному образі: колорит, рух і навіювання. Справді, колір, котрий у реалістичному живописному образі, як ми бачили, слугував зображальності, тобто «модельованню», за мистецтвознавчою термінологією, об'єму, фактури (просторових характеристик) предмета, а також передачі його реального кольору залежно від освітлення і сусідства інших предметів,— цей колір в імпресіоністичному мистецтві виконує зовсім інші функції. По-перше, він стає більш інтенційо-нальним — навіює певні, найчастіше ліричні, почуття (експресіонізм у цьому відношенні переважно пов'язаний з трагедійним пафосом). По-друге, колір починає виконувати не властиву йому досі функцію — передачі часу. Рух, про який говорить Л. Бернстайн, чи миттєвість, яку ми спостерігаємо в картинах К. Моне, досягаються значною мірою за допомогою кольору. Він «вловлює» неповторний момент пори року, години дня, котроїсь скороминущої миті, з яких складається життя людини.

<sup>1</sup> Бернстайн Л. Концерты для молодежи.— С. 157—158.

Концепція часу — найважливіша для імпресіонізму, і вона змінюється порівняно з реалізмом. Це вже не епічний, історичний час, це моментальність, яка в динамічному, швидкоплинному житті ХХ ст. набирає дедалі більшої ваги/Для того, щоб закінчити розмову про зміну концепції часу саме в імпресіоністичному живопису, звернемося ще раз до міркувань Б. Віппера. Він зауважує, що час саме у французьких імпресіоністів зазнає якісної зміни, адже в імпресіоністів «швидкість і одночасність сприйняття слугували гарантією оптичної єдності картини. Я обмежусь тільки одним прикладом,— пише мистецтвознавець,— який найлегше дасть змогу порівнювати імпресіоністів з майстрами бароко й Ренесансу, прикладом зі сфери, якщо так можна висловитися, імпресіоністичної фабули<sup>1</sup>,— «Сніданок» Ренуара. Одна з дам тримає келишок лікеру нібито в перерві між двома ковтками. Її кавалер щось розповідає, і в найцікавішому місці його цигарка погасла. Він її знову запалює, примружив око й ледь помітно усміхається, в той час як дама в чорному трохи звелася в очікуванні розв'язки анекдоту. Ще ніколи в усій історії живопису подія, якщо тільки взагалі в картині Ренуара може йти мова про подію<sup>2</sup>, не була такою швидкоплинною і миттєвою». Трохи далі, коли йтиметься про специфіку імпресіонізму в літературі, ми ще раз згадаємо цей опис картини Ренуара, щоб показати, наскільки схоже миттєвість зображена в пейзажі Гонкурів у романі «Актриса Фостен».

Б. Віппер натякає на відсутність сюжету як такого в імпресіоністичному живопису.

<sup>2</sup> Віппер Б. Р. Цит. вид. - С 198.

Нарешті, порівняємо реалізм та імпресіонізм у літературі. Власне, інформативність реалістичного мистецтва в літературі втілювалася в докладні описи місця подій, реалій побуту, детальне портретування героїв. Невипадково набув популярності вислів К. Маркса про те, що з творів Бальзака він одержав значно більшу інформацію про економічний, правовий, політичний стан суспільства відповідної доби, ніж з усіх праць спеціалістів у даних галузях науки. І це справді влучна характеристика реалістичного твору, але не варто її переносити на все мистецтво, як це робилося в добу панреалізму в літературознавстві.

Реалістичний портрет у літературі так само несе велику об'єктивну інформацію про людину — її вік, соціальний стан, темперамент, вдачу. Яскравим прикладом такого портрета може служити опис зовнішності у творах того ж Бальзака, скажімо, портрет Жерома-Ніколя Се-шара в романі «Втрачені ілюзії»: «Ніс його набув розмірів і форми великої літери А — кеглю потрійного канону. Жилаві щоки уподібнились до листя винограду, обсипаного бородавками, фіолетовими, багровими і нерідко всіх кольорів райдуги [...]. Прикриті кошлатими бровами, схожими на притрушені снігом кущі, маленькі сірі оченята хитро виблискували від пожадливості [...]. Лиса голова із залишком волосся на тім'ячку [...]. Він був невисокий і череватий, як старовинні лампади, в яких згоряє більше олії, ніж гноту [...] Жером-Школя Сешар років тридцять не знімав традиційного муніципального капелюха, який в той час ще іноді траплявся де-не-де у провінції — на голові міського барабанщика.

Камізелка і штани його були із зеленого оксамиту»<sup>1</sup> і т. д. і т. п. Розлогий портрет, який весь час супроводжується авторським коментарем (прямим і захованим у метафори), дає інформацію не тільки про зовнішність героя, його одяг, звички, соціальний стан, характер і темперамент, моральні якості, а й про всю історію життя героя. Словом, тут подано все, що може сказати про свого персонажа автор на даний момент — момент оповіді. Це важлива особливість, яка характеризує тип оповіді в реалістичному творі, до чого повернемося трохи далі.

Портрет в імпресіоністичному творі, навпаки, майже зовсім неінформативний, він складається з кольорів або колористичних деталей, до нього вводяться подробиці, які викликали певні почуття, емоції в того, хто сприймає героя. Цікавим у цьому розумінні є майстерність портрета в К. Гамсуна. Порівняємо два портрети з його роману «Пан»: «У голові мерехтіли непотрібні думки [...]. Раптом я уявив її [Едварди.— Ю. К.] смагляве обличчя і смагляву шию; фартух вона підв'язувала нижче талії, щоб талія виходила довгою, як це було модно; я згадав, який дівочий сором'язливий вираз має її великий палець, він збуджує в мені ніжність, і згини її суглобів такі збавні. І як палав її великий рот»<sup>2</sup>. Або портрет Вікторії з однойменного роману: «Вона посміхалась і дивилася на нього з-під напівоігушених повік, за довгими віями ховалася бла-

<sup>1</sup> Бальзак Оноре. Утраченые иллюзии.— М., 1973.— С. 30-31.

<sup>2</sup> Гамсун Кнут. Голод. Мистерии. Пан. Виктория.— Минск, 1989.— С. 384. Далі цитуємо за цим виданням, зазнаючи в тексті сторінку.

китна синява. Щоки її порожевіли. Здавалось, вона вся випромінює радість, несвідомим жестом руки вона притакувала його словам». В обох випадках інформація про зовнішність героїнь, їхній одяг, вік, характер дуже стисла, натомість маємо враження оповідача від жінок, яких він бачить у цей момент. Істотним тут є те, що, як і в імпресіоністичному живописному портреті, емоції, почуття, про які розповідається, належать не героїням, а саме оповідачеві.

У даному разі не торкаємося всіх особливостей портрета в реалістичному та імпресіоністичному мистецтві, для нас важливо тільки наголосити на їхній інформативній якості, показати раціоналістичну основу портретування в реалізмі, як це ми бачимо в Бальзака, і чуттєву — в імпресіонізмі, як у Гамсуна. Те ж саме спостерігається в живопису (пор. Рембрандта і Сезанна).

Пейзаж у цьому розумінні не становить винятку. Взяти для прикладу хоча б пейзажі Сезанна («Гора Св. Віктори», 1900), К. Моне («Скелі в Етрета», 1886), К. Піссарро («Рілля», 1874). Або паризькі пейзажі — К. Моне «Бульвар капуцинок у Парижі» (1873), К. Піссарро «Площа Французького театру в Парижі» (1873), «Проїзд Опери в Парижі» (1848), О. Ренуар «Купання на Сені» (1869) та ін. Мазки і плями, розмиті постаті, лише контурно окреслені будівлі — все це майже не несе жодної інформації про місто. «Увагу художників,— відзначає мистецтвознавець Н. В. Яворська,— спрямовано не на передачу матеріальних предметів, а на освітлену

<sup>1</sup> Гамсун Кнут. Цит. вид.— С. 479.

сонцем природу, вібрацію світла й повітря, кольорові рефлекси в атмосфері»<sup>1</sup>.

Порівняємо під цим кутом зору реалістичний пейзаж у Бальзака та імпресіоністичний у Гамсуна. У тому ж романі «Втрачені ілюзії» Бальзак малює, наприклад, район Парижа під назвою «Дерев'яні галереї»: «... Крамниці утворювали дві галереї заввишки близько дванадцяти футів. Ті, що були розташовані в центрі будівлі, вікнами виходили в обидві галереї, звідки було чути сморід і просочувалось трохи світла крізь завжди брудне скло даху...»<sup>2</sup>. Докладна інформація про будівлі, їх стан у даний момент, їхню історію тощо займає у романі кілька сторінок. Інформація така має на меті точно й повно окреслити місце подій, доповнити характеристику суспільства та епохи, відтворити ситуацію, в яку потрапляє герой.

Зовсім інший пейзаж у Гамсуна, наприклад, у романі «Пан». Для нього характернішими є замальовки природи, а не міста, але й у них ми не знайдемо інформацію про ландшафт, деталізацію рослинного, тваринного світу, тільки враження — зорові, звукові та ін. Ось як він малює ліс на березі моря: «Ночі зовсім не стало, сонце тільки пірнало в море і одразу ж з'являлось знову, червоне, свіже, наче вдосталь напилося глибокої води [...]. Лісом чулося шелестіння. Сопіла, принохувалася звірина, перегукувались птахи. І покличками сповнювалося повітря. І хрущів понадетіло в цьому році, і на їхнє дзижчання відповідали шурхотом крил нічні

<sup>1</sup>Яворская Н. В. Из истории советского искусствознания: О французском искусстве XIX-XX веков.— М., 1987.— С. 172. <sup>2</sup> Б а л ь з а к О н о р е. Цит. вид.— С. 237.

метелики, і по всьому лісу наче йшов шепіт, шепіт...» (237).

Тут предметний світ природи майже не означений зовсім, натомість передано відчуття від цього предметного світу. Про звірів, птахів, листя дерев герой довідується лише здогадно за тими звуками, що линуть до нього. Яскрава метафора передає враження від сонця, що пірнає і з'являється знову. Так досягається зображення ефекту вібрації світла, котра підсилюється коливанням повітря, переданим як шелестіння, шурхіт, пташиний перегук. Світло й звук тут є основними інструментами творення імпресіоністичного пейзажу, закороеного, як і в живопису, на ефекті вібрації атмосфери.

Ми обрали для прикладу портрет і пейзаж не тому, що інші елементи імпресіоністичного літературного твору написано якимось інакше, а для того, щоб порівнюючи із живописом, яскравіше показати спільну нерационалістичну основу даних творів. Вони ґрунтуються на відчуттєвих враженнях. Зіставляючи ж імпресіоністичний твір з реалістичним, слід сказати, що й останній є результатом певних вражень — осмислених, проаналізованих, тобто раціональних і збагачених досвідом. Яка все ж таки відмінність одних вражень від інших? Тобто, знов-таки, кому належать ці враження?

Колір, простір і час, хоч є важливими категоріями для розуміння імпресіонізму як такого, його відмінності від реалізму, проте вони похідні від загальнішої категорії — точки (або кута) зору. В імпресіонізмі спостерігаємо якісну зміну точки зору спостерігача (для живопису) або оповідача (для літератури) порівняно з реалізмом. Схематично це можна було б означити таким чином. Реалістичний



всезнаючий спостерігач (оповідач) ніби відсторонений від того, що він зображує: людини, природи, матеріальної культури, соціуму. Він спостерігає наче збоку, хоча й спроможний тими чи тими художніми засобами виявляти внутрішній світ людини, проте на передньому плані в нього світ зримий, схожий на той, що нібито існує реально. Точка зору спостерігача (оповідача) в імпресіоністичному творі переміщується з навколишнього середовища у внутрішній світ людини, точніше кажучи, в її чуттєву сферу. Досить згадати серію картин К. Моне «Руанські собори» або пейзажі і портрети у творах К. Гамсуна, щоб зрозуміти, про що йдеться. Скажімо, точка зору спостерігача в картинах К. Моне міститься в його чуттєвій сфері, вона не сягає сфери раціонального досвіду, який би наділив чуттєвий образ тими уявленнями про колір, простір, час, які виробив попередній досвід мистецтва.

Зумисне говоримо тут про спостерігача стосовно живопису, оскільки вважаємо, що саме ця категорія співвідносна з категорією оповідача в літературі. Автор і спостерігач у живописному творі — дві різні особи. У зв'язку з цим видаються цікавими погляди мистецтвознавця М. В. Алпатова на імпресіонізм. Насамперед він відзначав, що «імпресіонізм — це не філософія і не техніка; імпресіонізм — це мистецтво, і в його основі лежало нове художнє бачення світу, нова поетика»<sup>1</sup>. Стосовно нашого питання — точки зору спостерігача — можна взяти до уваги таке судження М. В. Алпатова, який, порівнюючи імпресіонізм і реалізм, зазначав:

Алпатов М. Поэтика импрессионизма // Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура.— М., 1972.— С. 88.

«Імпресіоністи теж цінували правдивість мистецтва. Проте вони шукали її не в тотожності, а в тому, що живопис у змозі відтворити момент, коли людина дивиться на світ неупередженим поглядом і бачить його ніби вперше, як дитина»<sup>1</sup>. До речі, метафора «як дитина» потім була підхоплена багатьма дослідниками імпресіонізму. Для нас же в цьому судженні М. В. Алпатова важливі дві речі. По-перше, «неупередженість» спостерігача, тобто погляд, не збагачений раціональним досвідом. По-друге, сам спостерігач — «як дитина» (в котрого чуттєва сфера переважає над раціональною) — не тотожний авторові.

У літературному імпресіоністичному творі це не обов'язково «дитячий» погляд оповідача на світ, але значною мірою чуттєвий, ніби автор наперед приймає настанову не торкатись інтелектуальної сфери зображуваної людини, її логічних міркувань,— усе підпорядковано чуттєвим рефлексам. Дуже показовий у цьому відношенні роман К. Гамсуна «Голод». Його головний герой — безробітний інтелігент, якого змушене голодування доводить до такого стану, коли свідомість неначе відключається. «Я ясно помітив,— каже він сам собі,— що досить мені поголодувати кілька днів підряд, як мій мозок починає немовби витікати і голова порожніє. Вона стає легенькою і безтілесною...»(44). Автор ніби навмисне вибирає такий стан героя, коли «працює» тільки його чуттєва сфера. У цьому стані навколишній світ сприймається ним не в усій повноті, а лише як окремі чуттєві рефлексії: «Вітер доніс до мене музику і спів студентів», «напливали

Алпатов М. Цит. праця.— С. 91.

Зміна точки зору виявилася в появі нового типу оповідача. Дослідник зарубіжної літератури В. Г. Адмони цілком слушно виділяє три типи оповідача, які показують еволюцію категорії «точка зору» в прозі XIX—XX ст. Так, він відзначав: «... у XIX столітті виразно переважали два види розповіді. Іноді оповідач виступав мовби якась вища, спеціально ніяк не позначена, всезнаюча інстанція. За висловом Флобера, «неначе Господь Бог, він бачить усе згори». В інших випадках оповідач виступав як певна конкретна особа, прямо чи побічно схарактеризована у творі; ця особа розповідає, веде свою оповідь на підставі власних спогадів та матеріалів, котрі є в її розпорядженні, і т. д.»<sup>1</sup>. Цей другий тип оповідача, очевидно, був перехідним до третього типу й розвивався у творах сповідального жанру, про що йтиметься далі. Нарешті, в XX ст. переважає третій тип оповідача, коли «кут зору оповідача може бути ідентифікований з кутом зору кого-небудь з персонажів. Оповідач тут бачить тільки те, що бачить персонаж, знає тільки те, що може бути відомо даному персонажеві, безпосередньо ознайомлений про переживання тільки цього персонажа і т. д.»<sup>2</sup>.

Саме такого типу оповідач має місце в романі К. Гамсуна «Голод». Подібний оповідач зустрічається і у творах «потоків свідомості» й експресіоністичних та символістських, але специфіка його

<sup>1</sup> Адмони В. Г. Поэтика и действительность: Из наблюдений над зарубежной литературой XX века.— Л., 1975.— С. 94.

<sup>2</sup> Там же.

в імпресіоністичному творі полягає в тому, що його «бачення» обмежується передусім чуттєвою сферою,<sup>^</sup> Зрештою, в даному разі для нас важливі не тонкощі манери оповіді, а принципове положення про те, що, порівняно з реалістичною літературою, в імпресіоністичному творі точка зору оповідача (спостерігача) переміщується до внутрішньої сфери людини. Це фундаментальне положення має велике значення для розуміння якісної відмінності реалізму від імпресіонізму. Але ще трохи історії. <sup>^</sup> У літературі важливу роль в осягненні внутрішнього світу людини відіграла творчість Достоевського та Ібсена. Глибинність, космічність і цілісність цього світу ніколи ще до них художньо не осмислювалися з такою силою. Стосовно ж поетики й нового типу оповідача, то тут, мабуть, неабияка роль Золя, який і товаришував з імпресіоністами, і не був чужим їхнім пошукам. Зокрема, стосовно еволюції оповідача у творах Золя англійський мистецтвознавець, дослідник творчості Сезанна (близького друга Золя), писав про його поетику: «Автор поринав у свою роботу, не стаючи нейтральним і об'єктивним всевидячим божим оком, як у флорберівській системі, він ніби поділяв спосіб життя своїх персонажів, подаючи від себе лише поглиблене усвідомлення зв'язків, що, по суті, і створювало естетичний ефект. Розвиток того, що можна назвати новим видом текстової єдності з різними планами бачення, і було внеском Золя в нові уявлення про об'єкт та простір у їхньому взаємозв'язку — в те саме, що Поль [Сезанн] прагнув розв'язати своїм методом кольорових співвідношень».

<sup>1</sup> Линдсей Д. Цит. вид.— С. 196.

Зауважмо побіжно (про це ще мова попереду), що однаковий естетичний ефект — у даному разі позиція оповідача (спостерігача) — в літературі й живопису досягався різними засобами.

Не будемо аналізувати погляд Д. Ліндсея на проблему оповідача, а для наочності краще звернемося до експериментів у цьому плані американського письменника Генрі Джеймса, який формувався під впливом творчості Золя і, можна сказати, в певному відношенні продовжив його пошуки в галузі поезії. Це тим більш цікаво, що англійський літературознавець Річард Фрідман вважав Г. Джеймса, як і Дж. Еліота, «центральною постаттю в процесі переходу англійського роману від вікторіанської моделі до модернізму»<sup>1</sup>. Т. Л. Морозова відзначає таку характерну рису поезії Г. Джеймса, як спробу «відтворення реальності через призму сприйняття однієї з діючих осіб» — пише дослідниця про перший його роман «Родрік Хадсон»<sup>2</sup>. Далі експериментування письменника триває. В оповіданні «Учень» він будує складну «систему призм», яка, зрештою, не є самодостатньою, а виконує важливі художньо-сміслові функції. Складність експериментальних пошуків Г. Джеймса чи не найяскравіше виявилася в повісті «Незграбний вік». У зв'язку з цим Т. Л. Морозова пише: «Структуру повісті «Незграбний вік» Джеймс зобразив графічно у вигляді кола, в центрі якого перебуває «Подія». По колу розташовано десять «світильни-

Freedman R. Eliot, James and the Fictional Self: A Study in Character and Narration.— L., 1986.— P. 22.

2 Морозова Т. Л. Художественный мир Генри Джеймса // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность.— М., 1982.— С. 322.

ків», які покликані рівномірно освітлювати подію зусібіч<sup>1</sup>.

Маються на увазі індивідуальні свідомості десяти героїв (леді Джулії, маленької Епі та ін.), через які й показана «Подія». На думку Т. Л. Морозової, принцип «світильників» дуже поширився в літературі ХХ ст.<sup>2</sup>.

Тут доречно було б згадати, що І. Франко, характеризуючи «молоду генерацію» українських письменників кінця ХІХ — початку ХХ ст., властивий їм новий принцип зображення означає подібною метафорою — «магічна лампа».

^Зміна точки зору оповідача (спостерігача) власне впливала з новітніх філософських ідей кінця ХІХ — початку ХХ ст. Суть цієї зміни полягала в осмисленні нового статусу людини в світі, про що йшлося вище, в усвідомленні важливої ролі індивідуальності людини, несеяжності й «самітності» (за висловом Лесі Українки) її внутрішнього світу. Цю думку, може, найточніше виразив відомий австрійський психолог і філософ В. Франкл. Він формулює своєрідний «закон збереження духовної енергії», згідно з яким «жодна драма чи трагедія внутрішнього життя людини ніколи не минала марно, навіть якщо вони розігрувалися таємно, не відзначені, не прославлені жодним романістом. «Роман», прожитий кожним індивідом, лишається незрівнянно грандіознішим твором, ніж будь-який з написаних на папері»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Морозова Т. Л. Цит. вид.— С. 329.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Франкл В. Человек в поисках смысла.— М., 1990 — С. 163-164.

Неповторність і вселенську значущість кожної миті внутрішнього життя індивіда, може, першими й відчули імпресіоністи; у [Leg>e2^ення точки зору з усього багатства світу (природного, матерТaЖногоГ соціального) на внутрішній світ людини було, з одного боку, звуженням предмета зображення, з другого — наступним після романтизму кроком у той новий, досі не відомий космос, що його ста новить психічне, душевне й духовне життя людини. Все мистецтво ХХ ст. різними шляхами намагалося продовжити те, Що розпочав у цьому відношенні романтизм,- .

В онтологічному плані імпресіонізм знаменував перехід мистецтва на принципово новий спосіб осягнення світу. Досі, як уже згадувалося, в багатьох^ працях імпресіонізм розглядався як завершальшоГ етап розвитку реалізму. На наш погляд, це не таїГ

Принципова відмінність реалістичного образу від імпресіоністичного полягає в тому, що вони означають зовсім різні речі (в семіотичному сенсі вони є денототи). Дерщій — реально існуючий предмет, ігруій — почуття. Якщо порівняти«ТьоборуШартрі» К. Коро і «Іранський собор удень» К. Моне, то бачимо, що перший малює собор, другий же — почуття. Собор Моне — це не просто викривлений образ дійсності, це — знак певного почуття.

Як писав Ю. М. Лотман: «...Художній простір являє собою модель світу даного автора, виражену мовою його просторових уявлень»<sup>1</sup>. «Модель» простору Моне не схожа на реальний простір, вона позбавлена принаймні такого виміру, як перспектива. Це «модель» простору душі митця, в якій у

Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь.- М., 1988.— С. 252-253.

даний момент розгортається радісний настрій, що переповнює все його єство.

Перехід мистецтва на суб'єктивістську основу осягнення світу, що виявилось в романтизмі, а згодом і в імпресіонізмі, експресіонізмі, символізмі, різних течіях модернізму, не означав втрату ним своєї значущості для людини, а лише істотне ослаблення його гносеологічної функції і посилення насамперед сугестивної (інтенціональності образу), іншими словами — посилення активності мистецтва.

Таким чином, зміна точки зору оповідача (спостерігача) була наслідком фундаментальних зрушень у самій онтологічній основі мистецтва. Про особливість світобачення імпресіоністів слушно пише В. Д. Днепров: «Ці живописці навчилися бачити об'єктивний світ суб'єктивно і посунули завдяки цьому вперед світове мистецтво. Вони перестали відключати спостерігача від художньо відтворюваної об'єктивності й тим самим нечуваною мірою наблизили природу до людини. Суб'єкт відобразив у собі справжній предмет, але, з другого боку, і предмет усім своїм складом сповістив про притаманну художникові вразливість»<sup>1</sup>. Подібні думки стосовно імпресіоністів висловив і І. Г. Сапего. Він писав: «Моне, як і інші імпресіоністи, вперше включає в саме зображення те, що можна назвати ходом сприйняття людиною предметного середовища»<sup>2</sup>. Або в іншій статті: «саме спосіб бачення речей стає також чинником художнього вираження»<sup>3</sup>, а

<sup>1</sup> Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени.— Л., 1980.- С. 151-152.

<sup>2</sup> Клод Моне. Альбом / Вст. ст. Сапего И. Г.- Л., 1969.- С. 6.

<sup>3</sup> Сапего И. Г. Импрессионист Эдгар Дега // Искусство.— 1968.- № 4.



можна додати — і впливу на глядача. За допомогою якої техніки досягаються активізація глядача, залучення його до процесу сприйняття імпресіоністичного твору, точно визначив Б. Р. Віппер: «...живописці XIX століття поступово переходять до незмішаних фарб, даючи змогу їм змішуватись в оці глядача. В давні часи цей прийом застосовували тільки майстри мозаїки як декоративний прийом, досягаючи таким чином тієї *повітряної вібрації* (курс, наш.— Ю. К.), яка потрібна для розглядання здалеку. До крайньої межі послідовності прийом розкладання тонів довели так звані «пуантилісти» (до речі, наступники імпресіоністів.— Ю. К.), накладаючи на полотно незмішані, чисті фарби у вигляді маленьких квадратних мазків або кольорових цятки (звідси й назва). Якщо відійти від картини пуантиліста на певну відстань, то око глядача сприйме не окремі кольорові цятки, а повітряні, прозорі, немовби пронизані світлом, вібруючі тони»<sup>1</sup>. По суті, те ж саме місце і в імпресіоністичному літературному творі, що складається ніби мозаїка з окремих фрагментів або сцен, картин, примушуючи читача самого вибудовувати їх в єдине ціле — вібруючу, мінливу картину, образ. Хоча в літературі застосовуються для цього, ясна річ, інші засоби, про що йтиметься далі.

Отож, якщо підсумувати сказане, можна виділити таку різницю в номінативних, зображальних, виражальних і сугестивних якостях реалістичного та імпресіоністичного образів (творів). Реалістичний образ у плані номінації вказує на реальний предмет,

<sup>1</sup> Віппер Б. Р. Цит. вид. С. 160.

в зображенні насамперед переважають інформативність, вираження складних взаємовідношень людини і світу, сугестія здійснюється через раціональну сферу на інші. Імпресіоністичний образ у плані номінації свідчить про певний суб'єктивний стан; в зображенні превалюють емоції, почуття, враження людини, вираження душевного багатства внутрішнього світу; сугестія активно впливає на почуттєву, ірраціональну сферу людини.

## 2. *Імпресіонізм у живопису та літературі*

Досі ми говорили про переважно спільні особливості імпресіонізму в різних видах мистецтва. Ми встановили, що це художнє явище, для якого характерною є не інформативність, а передача феноменів почуттєвої сфери, сугестивний вплив на адресата. Проте в кожному з видів мистецтва імпресіоністичний ефект досягається специфічними засобами. Зокрема, є принципова різниця між живописним та літературним імпресіоністичними творами. Сприйняття картини і літературного твору — істотно відмінні. Не вдаючись у тонкощі, можна сказати, що сприйняття картини — це одномоментний акт, читання ж — досить тривалий процес. Читач не може охопити поглядом твір одразу, як це робить глядач, сприймаючи картину. Звідси впливає й така важлива відмінність живопису та літератури, як можливість передачі категорії часу в цих видах мистецтва. Раніше ми не зауважували,

що живопис існує у трьох вимірах, художня література — в чотирьох. І хоч як живопис намагається подолати свою обмеженість у передачі категорії часу, йому не вдається досягти тих епопейних масштабів, які можливі в літературі. У зв'язку з цим слід розглянути, наскільки виправдане застосування категорії «враження» в імпресіоністичній літературі.

Якщо йдеться про живопис, то тут «миттєве враження» може передаватися за допомогою окремого твору. Скажімо, вже згадувався «Руанський собор опівдні» Клода Моне, а щоб передати іішіє враження, художнику доводиться писати іішій твір — «Руанський собор у надвечір'я». Літературний твір, навпаки, як правило, передає не одне враження. Він може бути пройнятий єдиним настроєм, пафосом, але складатиметься з багатьох вражень, що розгортаються протягом певного відрізка часу. На відміну від серії статичних картин «Руанські собори» Клода Моне, ланцюг вражень у літературному творі пов'язаний з динамікою внутрішнього світу героя, різними вимірами та площинами цього світу. Отже, говорити про літературний твір як певний комплекс вражень — це просто переносити дану категорію з аналізу живопису в аналіз літератури без урахування специфіки останньої.

Принципова різниця між імпресіонізмом у живопису й літературі стає зрозумілою, коли ставимо запитання: як же поєднуються враження в художньому літературному творі? Адже в останньому маємо справу не з одномоментним чуттєвим актом, а з цілісним внутрішнім світом людини. Раціоналістична філософія і реалістична література ХІХ ст. бачили цей внутрішній світ передусім як сферу ідей, хоч і визнавали наявність інтуїтивних, ірра-

ціональних процесів у ньому. Імпресіонізм як антираціоналістичне мистецтво загострив проблему "ірраціонального, чуттєвого й несвідомого у внутрішньому світі людини. Певною спробою подолати одновимірність внутрішнього світу, а також «зняти» суперечність між раціональним та ірраціональним, стала філософська система Вільгельма Дільтея (1833—1911). Характерно, що вона формувалася, на думку Ханса-Георга Гадамера, «явно апелюючи до критики раціоналізму Просвітництва»<sup>1</sup>. Важливо також, що й естетична програма Дільтея, особливо стосовно науки про літературу, як вважає польська дослідниця Софія Мітошек, виникла як відповідь на всі ті проблеми, що з'явилися в критиці та історії літератури від часу появи імпресіоністичної школи, — проблеми, які намагалися розв'язати Бергсон і Кроче, вводячи поняття інтуїції, Лансон, розробляючи категорію естетичного переживання, а Клейнер (під впливом Дільтея) — поняття піднесення<sup>2</sup>. У світлі філософської системи Дільтея зрозумілішим стає і саме художнє явище — імпресіонізм.

Як показує Гадамер, центральною категорією дільтеєвської філософії виступає поняття «переживання». Сам Дільтей визначав його так: «Надалі ми будемо називати переживанням будь-яку єдність, що охоплює певні інтервали життя, зв'язані загальним [смысловим.— Ю. К.] значенням у життєвому потоці навіть там, де ці періоди [інтервали.— Ю. К.] відокремлені один від одного процесами,

<sup>1</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод : Основы философской герменевтики.— М., 1988.— С. 107.

<sup>2</sup> Див.: Mitosek Z. Teorie badan literackich.— Warszawa, 1988.— С. 125-126.





які їх переривають», і далі «...з переживанням ми вже переходимо із світу фізичних феноменів до царства духовної дійсності»<sup>1</sup>. Отже, він визначає «переживання» як психодуховну категорію, або «через рефлексію, через внутрішнє буття»<sup>2</sup>. Якщо «враження» розуміти як певні чуттєві рефлекси, то, за Дільтеєм, вони мають об'єднуватися за відповідними смисловими законами («одиниці переживання...— це одиниці смислові»,— писав Гадамер у зв'язку з цим). Можна навести ще цілий ряд висловлювань Дільтея, в яких переживання розглянуто як таке, що складається з окремих компонентів, котрі пов'язані між собою і утворюють певну структуру. Природно, що «компоненти переживання» не тотожні «враженням». Компоненти переживання — це одиниці, які мають духовний зміст, проте і «враження» як такі мають свої проєкції в духовну сферу і певною мірою ще пов'язані з компонентами переживання. Принаймні, як побачимо далі, в імпресіоністичному літературному творі, на відміну від живописного, ця кореляція чуттєвих і духовних смислових одиниць досить відчутна, а часто постає саме як надзавдання автора. До поняття «смысл» ми ще повернемося, тут же важливо зауважити, що, розглядаючи внутрішнє буття особистості, Дідкгей .намагається...простежити певний «зв'язок між індивідуальною психічною структурою і структурою духовної епохи»<sup>3</sup>.

У системі Дільтея важливе місце посідає категорія часу. Розглядаючи «переживання часу» інди-

<sup>1</sup> Дильтей В. Наброски к критике исторического разума // Вопр. философии- 1988- № 4.- С. 137.

<sup>2</sup> Гадамер Х.—Г. Истина и метод.— С. 109.

<sup>3</sup> Цит. за: Mitosek Z. Цит. вид- С. 125

відом і співвідносячи цей час з історичним, Дільтей доходить цікавих висновків, у світлі яких постає вся філософська значимість нової концепції часу в художній системі імпресіонізму. Так, він писав: «Теперішнє — це наповнена реальністю мить, вона реальна, на противагу спогаду чи уявленням про майбутнє, що проявляється в бажанні, чеканні, надії, страху, прагненні. Ця наповненість реальністю або теперішнім існує постійно, тоді як зміст переживання невпинно змінюється. Уявлення про минуле й майбутнє існує тільки для тих, хто живе в теперішньому. Теперішнє дано завжди, і немає нічого, крім того, що в ньому відкривається»<sup>1</sup>. В цьому розумінні імпресіонізму належить уся грандіозність відкриття теперішнього — неповторність миті та її незримих смислових зв'язків із минулим і майбутнім.

Однак імпресіоністичні живопис і література, як ми зауважували попереду, в цьому відношенні мають неоднакові можливості. Імпресіоністична картина (скажімо, «Сніданок» Опоста Ренуара), при всьому багатстві передачі змісту миті, досить обмежена, щоб виявити смислові зв'язки з минулим і майбутнім. Літературному імпресіоністичному творові, який складається з «миттєвих вражень», властива часова тривалість, часовий вимір і певний діапазон співвідношення теперішнього з минулим і майбутнім, хоча, як правило, не дуже великий порівняно з реалістичною епопеєю.

Не зупиняємось тут на всій складності трактування Дільтеєм поняття «переживання часу». Зробимо лише одне зауваження, яке має прямий сто-

<sup>1</sup> Дильей В. Цит. вид.— С. 136.

сунок до виникнення та еволюції імпресіоністичної літератури. Своєрідним «підготовчим» жанром її були твори-спогади, твори-сповіді, в яких оповідь про життя постає насамперед як опис переживань героя. Невипадково для ілюстрації своїх філософських міркувань Дільтей обирає «Сповідь» Ж.-Ж. Руссо та «Автобіографію» В. Гете. І в самій історії літератури, і в еволюції творчості письменників-імпресіоністів (скажімо, К. Гамсуна) спостерігаємо перехід од сповідальних форм до таких, де переживання виступає як актуальне, — тобто відбувається «тут і зараз». Дільтей же відкриває діалектику теперішнього і минулого, наголошуючи, що «теперішнє ніколи не існує; те, що ми переживаємо як теперішнє, завжди містить у собі спогади про те, що тільки-но було в теперішньому»<sup>1</sup>. Отже, теперішнє та його усвідомлення індивідом уже породжують той зв'язок, який є між актуальним переживанням і спогадом або його певним різно-видом-сповіддю.

У психодуховній теорії В. Франкла, а також у новітніх психологічних дослідженнях, зокрема, в праці Ф. Ю. Василюка «Психологія переживання» (1984), знаходимо поняття й категорії співвідносні з дільтеєвськими, — насамперед використання категорії переживання. Далі і Василюк, і Франкл оперують поняттям «сенс» у значенні, що близьке дільтеєвському. Нарешті, Василюк вводить поняття «життєвий світ» (або «психологічний світ»), яке певною мірою корелює з дільтеєвським «філософія життя». Проте не будемо тут зупинятися на аналізі даних понять, уточненні їх розуміння кожним з І

<sup>1</sup> Дільтей В. Цит. вид. — С.136.

дослідників; щоб показати їхню методологічну продуктивність, доцільніше звернутися безпосередньо до імпресіоністичного літературного твору. Таким твором, який, на нашу думку, найбільше відповідає визначенню «імпресіоністичний», є роман К. Гамсуна «Голод» (1890). Саме на прикладі цього твору нам хотілося б показати, що оскільки категорія «враження» відповідна для аналізу імпресіоністичного живопису, остільки категорія «переживання» відповідна для аналізу імпресіоністичної літератури. Проте роман Гамсуна цікавий не тільки в теоретичному плані. По-перше, він визнавався імпресіоністичним у російській та українській критиці навіть тоді, коли панувала панреалістична концепція історії літератур. Для прикладу можна навести обережне висловлювання відомого дослідника скандинавських літератур В. П. Неустроева, який з приводу роману «Голод» писав: «Моменти духовного стану героя — його спустошення, здичавіння, галюцинації, божевілля — часто передаються імпресіоністично»<sup>1</sup>. По-друге, літератури скандинавських країн де в чому виявляють типологічну подібність до української літератури<sup>2</sup>. Нарешті, по-третє, творчість скандинавських письменників, безперечно, справляла вплив на українських (зокрема, М. Коцюбинський захоплювався К. Гамсуном), хоча і ті й другі багато в чому виростили з Достоєвського.

<sup>1</sup> Неустроев В. П. Литература скандинавских стран (1870-1970).- М., 1980.- С. 72.

<sup>2</sup> Див. про це: Саенко В. П. И. Франко и скандинавские литературы // Иван Франко и мировая культура : Тез. докл. междунар. симпоз.— К., 1988.— С. 27—28.

Фабула роману «Голод» — нескладна, як і в більшості імпресіоністичних творів. Дія розгортається протягом одного-двох осінніх місяців у місті Християнії (Норвегія). Головний герой — молодий журналіст. Він шукає роботу, намагається писати статті для газет, але його твори не приймають до друку, хоч він і не початківець. Тривале недоїдання, часом же і просто голод висмоктали не тільки його фізичні, а й психічні сили. Пробоє знайти іншу роботу, скажімо, бухгалтера, але і з цього нічого не виходить. Після тривалих поневірянь, врешті, він випадково влаштовується на судно юнгою і вирушає у плавання. Головний зміст роману — трагедія життя героя, яка, за висловом В. Франкла, завжди лишається найграндіознішим

твором.

З перших рядків роман починається невиразними враженнями від ранку, інтер'єру кімнати, в якій прокидається герой: «Я лежу без сну в себе на горіщі і чую, як дзигарі внизу вибивають шосту; вже зовсім розвиднілось, почалася біганина вгору і вниз по сходах. Біля дверей стіна моєї кімнати обклеєна старими номерами «Ранкової газети», і я чітко бачу оголошення доглядача маяка, а трохи ліворуч жирну, величезну рекламу булочника Фа-біана Ольсена, яка розхвалює свіжоспечений хліб. Ледве розплющивши очі, я за давньою звичкою почав подумувати, чим би мені порадіти сьогодні»<sup>^</sup>). У характерній для імпресіонізму манері Гам-сун подає інтер'єр не через описання конкретних предметів, а через розпливчасті відчуття героя — бамкання дзигарів, гомін на сходах. У міру того, як свідомість героя прояснюється, враження стають чіткішими.

Що характерно для них? Усі враження — актуальні, тобто фіксують те, що відбувається тут, і зараз; Як і далі, письменник дотримується імпресіоністичної концепції часу. Ф. Ю. Василюк навіть для позначення цього явища вводить поняття своєрідного «внутрішнього хронотопу». Зміст його "він пояснює так: «Як було показано, психологічному світові, що його змальовують, властивий такий хронотоп, у якому не існує перспективи і ретроспективи, минуле і майбутнє немовби втиснута в те!-, перішнє, чи то"пак ще не вігчлененіз нього»<sup>1</sup>!! На відміну від реалістичної манери, всю обстановку, навколишній світ подано крізь призму сприйняття ліричного героя, який виступає від першої особи. Хоча останнє не є обов'язковою особливістю імпресіонізму, оповідь може мати форму й невластиву прямої мови. Яке почуття героя передає автор цією першою замальовкою обставин? Почуття пробудження і перший природний імпульс — «порадіти» життю.

Проте вже наступної миті герой усвідомлює свій реальний стан — він безробітний і не перший день голодує, всі речі розпродано... І от інтер'єр уже починає сприйматися ним з роздратуванням: «...я іаходився читати оголошення біля дверей; я навіть міг розібрати худі, схожі на вищирені зуби літери»<sup>||5</sup>). Оповідач спочатку навіть не говорить про зміст оголошення, лише про своє враження від літер — иорожих і агресивних.

Тут на самому початку твору автор вибудовує, і к що вдатися до кінематографічної термінології, іоронний ряд: погляд на кімнату, потім у вікно,

В психології Ф. Е. Психология переживания: Анализ пре-ііцолсмин критических ситуаций. — М., 1984. — С. 97.

знов на кімнату, вікно, вулицю тощо. Наче ведеться зйомка прихованою камерою, яка фіксує все, що бачить герой. Таким чином досягається ефект присутності, актуальності. Проте кожен подальший образ передає не так реальну ситуацію, як нові почуття героя. Скажімо, враження від вулиці з її ранковим пробудженням відгукуються в його душі іскрою надії — надії якось влаштувати своє життя: «Вибило дев'яту годину. Гуркіт екіпажів і людські голоси •витали в повітрі — то був стоустий ранковий хор, який лунав під звуки кроків пішоходів і цьвохкання візницьких батоїв. Цей шумкий рух миттю оживив мене, і я став відчувати себе впевненіше» [36]. Замість міського пейзажу автор подає лише звукові враження героя. Ці враження передають нову хвилю почуттів героя: «Я перейнявся цим радісним ранком» [37].

Проте почуття піднесення знову змінюється негативними емоціями. Старий каліка, котрий чвалає попереду героя вулицею, поступово псує йому настрій, викликаючи в його уяві гіпертрофований, відразливий образ, яесь граничне роздратування: «Він був схожий [в уяві героя.— Ю. К.] на величезну покалічену комаху, яка вперто й наполегливо рветься кудись і займає собою весь хідник» [38].

Зупинимось докладніше на останньому прикладі й розглянемо, як у цьому виявляються особливості імпресіоністичного письма. Гіпертрофований образ каліки в даному разі символічний саме в тому розумінні, як це трактує Е. Фромм. Наведемо кілька його висловлювань з цього приводу: «Картина, яку ви бачите уві сні, є *символ* того, що ви відчуваєте»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Фромм Э. Душа человека.- М., 1992.- С. 185.

І далі: «мова символів — це мова, за посередництвом якої ми виражаємо наш внутрішній стан так, як *ніби він був почуттєвим сприйняттям* [курс, наш.— Ю. К.], як ніби він був чимось таким, що ми робимо, або чимось, що діється з нами в навколишньому матеріальному світі. Мова символів — це мова, в якій зовнішній світ є символ внутрішнього світу, символ душі, розуму»<sup>1</sup>. З цього погляду образ величезної скаліченої комаху, яка займає весь тротуар, не є тією реальною картиною, яку справді бачить герой; цей образ створений лише для того, щоб символізувати певні почуття героя. Хоча виникнення його в уяві героя, який перебуває в особливому стані внаслідок голодування, психологічно вмотивоване (його можна назвати «сон наяву»). З іншого боку, цей символ відповідає категорії\* «універсальних символів», тобто таких, «в яких між символом і тим, що він означає, є внутрішній зв'язок»<sup>2</sup>. Справді, каліка взагалі не викликає позитивних емоцій, тут же символ означає відчуття огиди.

У певному розумінні всі образи, які створює Глмсун, є лише символами внутрішніх переживань героя. Тобто зображальна площина роману не є інформацією про навколишній світ героя, а є символами, що уявляють перебіг його почувань. Саме тому ми говоримо, що за кожним звуковим, зоро-ним враженням криється певна емоція або, кажучи точніше, елемент переживань героя. Яким же чином пов'язані ці враження?

Здається, що розглянутий нами початок роману — просто набір суперечливих вражень, які час

<sup>1</sup> Фромм Э. Душа человека.— С. 185. <sup>2</sup> Там же.— С. 187.

від часу змінюються. (До речі, це саме той часовий вимір, який недоступний імпресіоністичному живопису.) Проте тільки на перший погляд. За цією поверхневою площиною зміни емоцій вгадуються якісь глибші психофізіологічні закономірності. Схематично можна твердити, що стан героя змінюється циклічно: депресія — агресія — істерика — депресія. Кажемо — схематично, оскільки кожний із станів часом ще ускладнюється додатковими афектами: маніями, фобіями, галюцинаціями. Проте в цілому названа циклічність переживань повторюється протягом усього роману.

Так, облишивши в спокої старого каліку (на нього герой зненацька все ж таки накинувся), він, урешті, «відчув полегкість» [39]. Але тут же депресія змінюється агресією. Він починає переслідувати двох молодих жінок, чіпляється до них, потім знову заспокоюється. Причому все це подається через потік вражень або розгортання єдиного процесу переживання. Цікавий у цьому відношенні імпресіоністичний портрет однієї з цих незнайомок, за якою він плентається до самого її дому. І коли вона визирає у вікно і бачить його на вулиці, їхні очі зустрічаються, його враження від зовнішності жінки передають нове почуття героя — зміну депресії радісною ейфорією: «Вона відвертається, і це відгукується в душі поштовхом, ледве вловимим тремтінням; я бачу її плече, потім спину, і вона зникає в кімнаті. Зникає повільно, і рух її плеча немовби знак мені; всім своїм еством я відчув цей дивовижний привіт; і мене заповонила світла радість» [42].

Наступний цикл зміни переживань — це епізод зі старим, що сів у парку на лаву біля героя. Від

благодушного настрою останній раптом переходить до нападу на старого. Намагається йому щось довести. Старий мовчить. Герой доходить до шаленства, до істерії і потому, врешті, «відчув квалість» і «заснув» [49]. І так далі й тому подібне.

Можна було б також говорити про садомазохістські переживання героя, реально-ірреальне сприйняття ним дійсності, проте в даному разі ми не збираємося аналізувати роман під психофізіологічним кутом зору. Нам важливо лише підкреслити, що за поверхневою площиною зміни емоцій (вражень) Гамсун показує глибші закономірності, які «в'яжуть» одне з одним ці враження в цілісний процес переживання. Досі ми розглянули психофізіологічний вимір цих переживань. Проте, так би мовити, за ним криється ще важливіший вимір — психодуховний, тобто усвідомлення героєм сенсу буття.

В. Франкл, основу теорії якого саме і становить аналіз психодуховного існування людини, у праці «Людина в пошуках сенсу» дав наукове визначення ситуації, подібній до тієї, в якій перебуває герой роману «Голод». Учений називає її «неврозом безробіття». У зв'язку з цим В. Франкл писав: «Людина, яка не має роботи, переживає порожнечу свого часу як свою внутрішню порожнечу, як порожнечу своєї свідомості». Раніше, в іншому зв'язку, ми вже наводили слова героя про те, що досить йому «поголодувати кілька днів підряд», як його «мозок починає ніби витікати й голова порожніє» [44]. В цьому плані Гамсун точно передає психо-духовну сутність переживання безробіття. Що ж

Франкл В. Цит. вид.— С. 235.

відбувається в психодуховній сфері героя роману «Голод»?

Звернемося спочатку до теорії В. Франкла. Сенси людського існування він розглядав як найвищу відповідальність індивідуума перед собою, своїм життям, у певному розумінні як «місію». Зокрема, він писав: «У сенсі життя не можна сумніватися, його треба здійснювати, бо ми перед життям відповідальні»<sup>1</sup>. Відповідальність мається на увазі в найширшому розумінні — перед собою, сім'єю, суспільством, історією тощо. Праця чи професійна діяльність пов'язана з одним з найголовніших (хоч і не єдиним) сенсом буття людини. Оскільки в праці особистість має змогу найбільшою мірою реалізувати свою індивідуальність, неповторність. Втрата роботи — це втрата одного з найважливіших сенсів буття. «Поки творчі цінності перебувають на передньому плані життєвого завдання людини, — писав В. Франкл, — вона їх, як правило, реалізує в процесі своєї роботи. Звичайно робота являє собою ту сферу, де індивідуальність особи людини виявляється стосовно суспільства і, таким чином, набуває сенсу й цінності»<sup>2</sup>. Втрата ціннісної орієнтації, як показував Франкл, спираючись на конкретні дослідження, нерідко призводить до суїцидних намірів, тобто бажання накласти на себе руки. Саме таке екзистенціальне бажання часом впливає з підсвідомості героя Гамсуна, набувши вигляду Ч. символічної труни,

""Но сути, роман Гамсуна присвячений одній-єдиній проблемі — переживанню сенсу буття. Для го-

<sup>1</sup> Франкл В. Цит. вид. - С 231. Там же. — С. 232.

ловного героя цей сенс полягає в його інтелектуальній праці — журналістиці. Неможливість здійснити, цей сенс постає як велична внутрішня трагедія *^p^O^-^v^-Ж^oь^т^нр^диц* реалізувати себе. В цьому розумінні, якщо скористатися термінологією Ф. Ю. Василюка, переживання героя — це особлива діяльність, спрямована на перебудову свого психологічного світу<sup>1</sup>. Або, коли вдається до точнішого поняття, яке застосовує В. Біблер до філософського аналізу творчості Ф. Достоевського, — це діяльність по «перестворен-ню»<sup>2</sup> свого внутрішнього світу.

Отож і Гамсун показує поступову деградацію особистості героя, тобто зміну життєвих цілей, переієрархізацію його цінностей. Так, неможливість виконати основне призначення свого буття — знайти журналістську роботу, яка відповідає його інтелектуальному й духовному потенціалу, супроводжується і втратою інших цінностей. Скажімо, герой дуже високо ставить своє почуття гідності як певну відповідальність за дотримання суспільних норм поведінки. Через весь роман проходить боротьба між почуттями приниження й гідності. Навіть у найприкріших ситуаціях герой намагається не втратити, так би мовити, обличчя. Коли він розпродав геть усе, крім того, що так-сяк прикривало тіло, йому раптом спадає на думку, що він може віднести лихвареві свої гудзики і виручити на них гроші на хліб. Відрізає їх від куртки і звертається до лихваря з такими словами: «Я тут дещо приніс і хотів би показати [наче йдеться про антикварну річ.—

<sup>1</sup> Див.: Василюк Ф. Е. Цит. вид.— С. 30.

Біблер В. С. Идея культуры в работах Бахтина // Одиссей: Человек в истории культуры.— М., 1989.

Ю. К.), може, вони знадобляться... вдома вони мені тільки заважають [хоч у нього немає і дому.— Ю. К.), просто спасу нема... оці гудзики» [89]. Проте, ясна річ, оті його гудзики лихвареві ні до чого... Герою немає за що зачепитися, щоб не втратити до кінця почуття гідності, чесність, совість, він котиться у безодню й усвідомлює це: «...з кожним днем я дедалі частіше поступався своєю чесністю. Я брехав без усякого сорому, не заплатив бідній жінці за квартиру, мені навіть спала на думку препаскудна ідея вкрати чужу ковдру — і ніякого каяття, ані найменшого сорому. Я розкладався зсередини, в мені розросталась якась чорна пліснява» ([61]. Врешті він опускається до повного приниження — елементарного жебрацтва. Життя героя знову набуває сенсу, коли він погоджується найнятися юнгою на судно. Але для цього йому довелося подолати жорстокі душевні муки, переживання, відмовитися від головної мети і багатьох внутрішніх цінностей, словом, «перестворити» свій ^духовний світ^ ^ Таким^чином, «переживання» в імпресіоністичному літературному творі постає як об'ємна, бага-топлощинна, структуротвірна категорія, яку нездатний в силу своєї специфіки передати імпресіоністичний живопис. І ще один важливий висновок випливає з попереднього аналізу й теоретичних міркувань. Якщо, справді, для живопису, де категорія «враження» виглядає придатним інструментом дослідження, позитивізм таки може служити філософською базою, то для літератури — ні. -Аналіз категорії «переживання» свідчить, що проблематика імпресіоністичної літератури перебуває швидше у сфері екзистенціальної філософії. Тут, крім

В. Франкла, можна послатися на Х.-Г. Гадамера^ який тлумачить екзистенціальні проблеми в тому ж ключі, як вони показані в романі Гамсуна «Голод». Гадамер говорить про них у зв'язку з теоретичними позиціями Ясперса та Хайдеггера: «Пограничні ситуації, за Ясперсом, це ті ситуації людського-тут-буття, в яких стає неможливим розраховувати на анонімні сили науки, де, отже, людина повинна покладатися тільки на саму себе і де в самій людині виявляються потенціали, котрі завжди бувають приховані в процесі суто функціонального застосування науки, націленої на оволодіння світом. Таких пограничних ситуацій багато. У самого Ясперса окремо виділено ситуацію смерті, поряд із нею — ситуацію провини. У тому, як людина поводить себе, коли вона винна, більше того, коли вона опиняється віч-на-віч зі своєю провинною, щось виходить назовні — *existit*. Особливість її поведінки у тому, що сама людина — цілком усередині того, що з нею відбувається!». Слід сказати, що вся ця проблематика вже значною мірою виявилась у Достоєвського й продовжувала розроблятися його наступниками, одним з яких був і К. Гамсун.

Імпресіоністична література взагалі,,а роман «Голод» зокрема, найбільше піддається філософській) 'інтерпретації. ХоУа, на перший погляд, саме назва даного роману наштовхує, на соціологічну інтерпретацію, що здебільшого! й робилося. Втім, тут яголод» — це символічне так соціальних умов, як

'Вселенської сш^тнЪТ1""людини

„ським порозумінням, співчуття^ Це, нарешті, баР"" жання з кимось поділити свою відповідальність за





типологічно близького українській імпресіоністичній прозі.

На цьому ж етапі дослідження можемо лише підсумувати, що й живописний, і, особливо, літературний імпресіонізм у своїх філософських, естетичних параметрах, особливостях поетики постають як мистецтво нове, котре більше пориває з попередньою традицією, аніж продовжує її як мистецтво, відкрите у ХХ ст.

## РОЗДІЛ

### Передумови появи імпресіонізму в українській прозі

Молоде покоління українських письменників, розквіт творчості яких припадає на кінець ХІХ — початок ХХ ст., під впливом соціально-культурної ситуації в Україні, а також сприймаючи новий досвід європейських літератур, зокрема французької, скандинавської, австрійської, дедалі більше усвідомлює обмеженість реалістичного способу письма, необхідність змін, відходу від традиційних проблем і форм їх зображення. Результатом цього стали своєрідні програмні маніфести, в яких молоді письменники закликали до оновлення літератури. Характерним прикладом можуть служити два з них. Так, 1901 р. М. Вороний в «Літературно-науковому вістнику» звернувся з листом до письменників, в якому пропонував надсилати до альманаху «З-над хмар і з долин» (він готував його) твори іншого характеру, ніж писалися досі: «Бажало б ся творів., де було б хоч трошки філософи, де хоч клаптик яснів би того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незглибною

таємничістю»<sup>1</sup>. Невдовзі після цього Єфремов у статтях «У пошуках нової краси» (1902) і «На мертвій точці» (1904) оголосив цей лист маніфестом українського модернізму. Роз'яснюючи свою позицію, вже в листах безпосередньо до багатьох письменників, Вороний писав: «... увагу хочемо звернути виключно на естетичний бік видання, наблизивши його хоч почасти до новітніх течій і напрямів європейської літератури... хочемо уникати творів грубо-реалістичних з щоденного життя, а натомість бажаємо трошки філософії (пантеїстичної, метафізичної, містичної навіть)»<sup>2</sup>.

Наступного року аналогічні погляди на шляхи розвитку української літератури висловили Коцюбинський і Чернявський. Як і Вороний, вони констатували появу нового читача — українського інтелігента, людини зі складним духовним світом, яку вже не задовольняла література, орієнтована на зображення переважно селянського побуту й обмежена в способах передачі складних душевних переживань. Готуючи альманах «З потоку життя», Коцюбинський і Чернявський розіслали лист-звернення до І. Франка, Панаса Мирного, В. Стефаника, М. Старицького, Л. Яновської, О. Кобилянської та інших, в якому, зокрема, писали: «Вихований на кращих зразках сучасної європейської літератури, такої багатої не лише на теми, але й на способи оброблювання сюжетів, наш інтелігентний читач має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя усіх, а не одної

<sup>1</sup> Літературно-науковий вістник. - 1901.— Кн. 9 — С. 14. "  
Див.: Життя і революція.— 1925.— № 10.— С 73.

якої верстви суспільності, бажав би зустрітись у творах красного письменства нашого з обробкою тем філософічних, соціальних, психологічних, історичних і т. ін.»<sup>1</sup>.

Старші письменники по-різному поставилися до новацій молодих. Панас Мирний спробував толерантно заперечити Коцюбинському, вважаючи, що українська література має розвиватися й надалі в традиційних межах сільської тематики реалістичного способу зображення. Нечуй-Левицький гостро сприйняв, так би мовити, нові віяння, підготувавши нищівну статтю «Українська дека-^ денщина», яку, проте, все ж таки не навівся / видрукувати. Франко не тільки відзначив появу «молодої генерації» талановитих письменників, а й високо оцінив їхню спробу оновлення рідної літератури.

Так чи так, кінець XIX ст. позначений появою багатьох нових талановитих письменників і великої кількості творів, які вже не вкладалися у вузьке поняття «реалізму» з усього цього розмаїття нас цікавитимуть передусім ті жанри і жанрово-стильові тенденції, які розвивалися в напрямі оформлення імпресіонізму в українській прозі даного періоду. До таких жанрів належать «поезії, в прозі» — поширене й унікальне художнє явище, яке "стало своєрідною школою для багатьох українських письменників нової орієнтації. У жанрово-стильовому відношенні слід відзначити прозу, яку умовно можна було б назвати сповідальною,— за концепцією часу (і хронотопу) вона близька

<sup>1</sup> Коцюбинський М. Твори: У 7-ми т.— К., 1974.- Т. 5.— С. 280—281. Далі зазначаємо в тексті том і сторінку арабськими цифрами; підкреслення наші.— Ю. К.

до імпресіоністичної, принаймні виявлює, як відбувалася в українській літературі генеза тих художніх форм, що характерні для імпресіоністичної манери письма і поглиблюють психологізм, розширюють філософську проблематику цієї прози.

### *1. Розвиток*

#### *імпресіоністичних жанрів. Поезії в прозі*

І Українські письменники здавна охоче вдавалися до / кольору, світлотіні та інших зорових, слухових, ню-хових, тактильних вражень. Ця тенденція, як зазначав І. Франко у праці «Із секретів поетичної творчості», закорінена в народнопоетичній традиції, а також, можна додати, і в пейзажній традиції в літературі. Проте, як ми бачили, є істотна відмінність колористики реалістичного (або й романтичного) пейзажу від імпресіоністичного. У зв'язку з цим варто ввести поняття «імпресіоністичний прийом», «імпресіоністичний стиль» окремого письменника та «імпресіоністична стильова тенденція», «імпресіоністична течія». Імпресіоністичний прийом — це особливе використання найчастіше кольору, звуку, а також і інших вражень, в яких втілюється естетичне ставлення письменника до зображуваної дійсності. Природа, її гармонія, краса — виступають насамперед об'єктом такої естетичної | обсервації. Імпресіоністичний прийом — локальний, це, скажімо, акцентування кольору, світлотіні | в межах пейзажного малюнка. Імпресіоністичний

прийом — це, зокрема, передача вражень від предмета, явища, це певний кут зору, під яким, сказати б, переломлюється зображуване, як було показано на прикладі роману Гамсуна «Голод». Або актуальний хронотоп, — тобто те, що бачить герой тут і зараз. Іноді нелегко диференціювати реалістичний та імпресіоністичний пейзажі, але істотною ознакою останнього є передусім відображення внутрішнього психічного світу героя з його сиюхвилинними переживаннями, настроями. драмами.

Імпресіоністичний стиль — окремого твору, низки творів, творчості в цілому — виявляється в сталому використанні таких прийомів, які зумовлено особливим світобаченням, а відтак специфічним ставленням митця до природної та духовної «матерії». Імпресіоністична стильова тенденція складається на певному етапі розвитку літератури як схильність ряду письменників до зображення світу через враження. Імпресіоністична течія — це коло письменників з імпресіоністичним світобаченням, які виступають у літературі з близькими ідейними, естетичними настановами.

Різницю між реалістичним та імпресіоністичним прийомами зображення в українській літературі можна з'ясувати, скажімо, на прикладах пейзажу в Нечуя-Левицького та в Коцюбинського. Це тим більш показово, що зміни в малюванні природи названими прозаїками відбивають загальну еволюцію поезики української літератури другої половини ХІХ — початку ХХ ст., підводять до розуміння генези специфічного жанрового явища — «поезії в прозі». Обидва письменники мислять людину в єдності не тільки зі суспільством, а й з природним світом — як опосередковуючою ланкою цих від-

ношень. Обидва бачать в людині і природне — все те, що ріднить її з органічним світом, і соціальне — те, що визначає суспільні функції людини. Взаємопроникнення цих двох начал у концепції людини Нечуя-Левицького й Коцюбинського визначає той фундамент, на якому формуються ідейно-естетичні та зображально-виражальні функції пейзажу в їхніх творах.

Пейзаж у прозі цих майстрів слова посідає чимале місце. Експозиційний, фінальний, розміщений у середині твору, пейзаж слугує засобом змалювання місця подій, передачі переживань героїв, настроїв оповідача тощо. Проте — по-різному.

У творах Нечуя-Левицького переважає такий тип пейзажу, який можна б назвати «зображальним». Він містить докладний опис місця подій, їх авторську оцінку. Як правило, це експозиційний пейзаж до всього твору чи його частини («Дві московки», «Рибалка Панас Круть», «Микола Джеря», «Бурлачка», «Кайдашева сім'я», «Старосвітські батюшки і матушки», «Скривджені й нескривджені» та ін.). Наведемо для прикладу частину експозиційного пейзажу з повісті «Бурлачка»: «Од самого берега Росі, на південь, де Канівський повіт межеться з Звенигородським, починається такий рай, якого трудно знайти на Україні. Дрібні та круті гори од самої Росі йдуть ніби крутими хвилями. По крутих горах, по глибоких долинах подекуди зеленіють дубові та грабові старі ліси. Усі села суспіль ніби залиті старими садками. [...] В кінці села, в самій глибині яру, де садки сходяться з лісом, стоїть хата Прокопа Паляника. Хата ховається у густому старому садку. Високі черешні, густі сливи зовсім закривають її своїм гіллям. З улиці тільки видно край

білої стіни та одно^вікно. По дворі ростуть здорові, як дуби, груші та черешні. Хліви та повітка вкриті гіллям старих яблунь. Двір заріс шпоришем, і тільки коло повітки та коло ясел воли та вівці трохи стоптали землю»<sup>1</sup>. Цей розлогий, докладний пейзаж займає майже дві сторінки.

У Коцюбинського твір рідко починається малюнком природи та ще й таким широким, хіба що за винятком новел «Лялечка», «Посол від чорного царя», «В путях шайтана» та деяких інших. Проте і там, де в Коцюбинського є експозиційний пейзаж, він значно менший за обсягом, лаконічніший. Зображальний пейзаж Нечуя-Левицького створюється чималою мірою такими живописними прийомами: лінія (річки, яру, гір, лісів, садків), тло (гори, ліси, садки), чітко визначений перший, другий, навіть третій плани, панорамність картини і великий план, обрамлення, ракурс (хата, завжди прихована в зелені), тональність і т. д. Тло, ракурс, тональність у творах І. С. Нечуя-Левицького підпорядковані загальній реалістичній настанові. Автор прагне з топографічною точністю передати фактуру рельєфу, опоетизувати природу України як таку, в якій формуються національні звичаї, традиції, характери. Тобто пейзаж тут чималою мірою щфог^мативний.

Суто зображальні пейзажі у творах Коцюбинського майже не зустрічаються.

Інший тип пейзажу, поширений у прозі Нечуя-Левицького, можна було б назвати «виражальним». Тобто це така картина природи, яка передає не так місце події, як настрої, переживання героя.

<sup>1</sup> Нечу й-Л евицький І. С Твори: У 2-Х т.— К., 1986. —



Скажімо, в повісті «Бурлачка»: «Василина мовчала й голову схилила на груди. В її душі неначе схопилася буря, неначе над вербами загримів грім, заблискала блискавка й насунулись чорні хмари, їй здавалось, що вона стоїть над шумом на хисткій кладці: або йти й топитись, або вертатись назад»<sup>1</sup>. Цей пейзаж втрачає зображальність і набуває символічної функції. Картина природи малюється не реальна, а уявна («здавалось»), здебільшого це розгорнута «метафора-навпаки», де людські пристрасті, емоції передаються за допомогою зображення тих чи тих природних явищ. Нечуй-Левицький — майстер такого пейзажу, реалістичними художніми прийомами (наприклад, ракурс, тропіка) він відтворює різноманітні переживання героїв — спалах почуттів («Микола Джеря»), психічний злам («Бурлачка») і т. д. Строго кажучи, така картина не є пейзажем, оскільки не відтворює місце подій. Вона виконує таку ж функцію, як і друга частина порівняння, тобто це, по суті, розгорнутий троп.

Певне зближення зображальних і виражальних функцій пейзажу спостерігаємо вже в Панаса Мирного. Яскравим прикладом такого типу змалювання картини природи є експозиційний пейзаж у його романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Ось його частина: «Поле — що безкрає море, скільки зглянеш — розіслало зелений килим, аж сміється у очах. Над ним синім шатром розіп'ялось небо — ні плямочки, ні хмарочки, чисте, прозоре,— погляд так і тоне... З неба, як розтоплене золото, ллється над землею блискучий світ сонця; на ланах грає сонячна хвиля; під хвилею спіє хліборобська доля...

<sup>1</sup> Нечуй-Левицький І. С. Цит. вид.— С. 42.

Легенький вітрець подихає з теплого краю, перебігає з нивки на нивку, живить, освіжає кожну билинку... І ведуть вони між собою тиху-таємну розмову: чутно тільки шелест жита, травиці... А з гори лине жайворонкова пісня: доноситься голос, як срібний дзвіночок,— тремтить, переливається, застигає в повітрі ... Перериває його перепелячий крик, зірвавшись угору; заглушає докучне сюрчання трав'яних коників, що як не розірвуться,— і все те зливається до купи у якийсь чудний гомін, вривається в душу, розбуркує в ній добрість, щирість, любов до всього...»<sup>1</sup>.

Неважко помітити, що ця картина відрізняється від пейзажу Нечуя-Левицького. Зображально-інформаційне начало тут досить послаблене: значно менше відомостей про особливості місцевого рельєфу, рослинного й тваринного світу. Натомість виражальне начало — посилене: пейзаж більш передає настрої, почуття, в певному розумінні він навіть має ознаки імпресіоністичності. Автор малює не так картину природи, як вгадує її від неї, зокрема кологати звукові. А водночас це не імпресіоністичний пейзаж, "Тео зображувале не переломлюється крізь призму сприйняття героя. Зокрема, автор заведе "Гучибише" природи, повідомляє: «Отакої саме пори [...] ішов молодий чоловік». Тобто душевний світ героя і природа існують окремо. Панас Мирний у даному разі вдається до такого відомого в народнопоетичній творчості прийому, як паралелізм. «Настрій» природи наче втворює настроєві героя. В результаті такого підходу до змалювання

<sup>1</sup> Мирний Пана с. Твори: У 2-х т.— К., 1985.- Т. 1.— С 239.

природи зображальне й виражальне начало зближуються, проте злиття їх, як в імпресіоністичному творі, не відбувається. Звідси й функції кольору, звуку інші, ніж в імпресіоністичному письмі,— вони не передають безпосередньо стан і переживання героя. Та й концепція часу в цьому пейзажі не така, як в імпресіоністичному. Зауваження автора «отакі саме пори» свідчить про те, що час тут узагальне-^ ноти-типизований (тобто — типова весняна пора). Нарешті, слід сказати про місце цього пейзажу в оповідній структурі твору. Пейзаж хоча й переданий у формі вражень, проте це враження оповідача, а не ,-героя. І це не випадково, бо надалі оповідь ведеться в " ^ типово реалістичному ключі, коли всезнаючий опо-• відач виступає й основним обсерватором подій, й організатором сюжетного матеріалу.

Коцюбинський продовжує і розвиває стильову традицію Нечуя-Левицького і Панаса Мирного у використанні кольорів, тла, ракурсу, тональності. Проте Коцюбинський синтезує, сказати б, на вищому рівні зображальні й виражальні функції пейзажів у творах старших прозаїків у нову якість — зображально-виражальний пейзаж. Важливим моментом стає те, що реальна картина природи передається не від автора, як у Нечуя-Левицького і Панаса Мирного, а крізь призму сприйняття героя. На це й звернув увагу Франко, характеризуючи відмінність між старою й новою школами прозаїків. Як правило, Коцюбинський вже на початку твору немов пред'являє, намічає кут зору героя, з якого бачаться всі зображувані події («Ціпов'яз», «Цвіт яблуні», «Лялечка», «Intermezzo» та багато ін.). Порівняно з пейзажами Нечуя-Левицького й Панаса Мирного такий пейзаж набуває нових якостей.

Цікаво в цьому сенсі порівняти пісню жайворонка в тому вигляді, як її малюють Панас Мирний і Коцюбинський. У вже згадуваному експозиційному пейзажі роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» вона описується так: «...доноситься голос, як срібний дзвіночок,— тремтить, переливається, застигає в повітрі...» У Коцюбинського в «Inter mezzo» пісня жайворонка змальовується дещо інакше: «Врешті таки підгледів. Сіра маленька пташка, як грудка землі, низько висіла над полем. Тріпала крильми на місці напружено, часто і важко тягнула вгору невидиму струну від землі аж до неба. Струна тремтіла й гучала. Тоді, скінчивши, падала тихо униз, натягала другу з неба на землю. Єднала небо з землею в голосну арфу і грала на струнах симфонію поля» (2, 307). Кут зору в новелі Коцюбинського точно визначений («Врешті таки підгледів»),— він належить ліричному героєві, крізь призму його сприйняття передається пейзаж. Концепція часу — актуальна, тобто те, що бачить герой тут і зараз. Нарешті, змальована Коцюбинським картина цілком належить сфері вражень, а не реальної дійсності, як у Панаса Мирного. Адже якщо уявити, що ж насправді відбувається в природі, коли її описує Коцюбинський, то слід відзначити, що все це — витвір уяви героя, точніше кажучи, форма передачі його почуттів і переживань. Цікаво також і те, що звукові враження змальовуються головним чином за допомогою зорового образу (ар^фи). Тобто ми тут бачимо, що виражальне начало в описі пейзажу превалює над зображально-інформативним, хоч вони й злиті в єдине ціле, а не розділені, як у Нечуя-Левицького чи Панаса Мирного.

у

Отже, у Коцюбинського пейзаж виступає в подвійній функції — зображальній та виражальній водночас; він поєднує: а) часткове (те, що потрапляє в поле зору героя) змалювання місця подій і б) передачу настрою, переживання героя, які починаються на особливостях сприйняття ним природи.

Створюючи імпресіоністичний пейзаж, Коцюбинський вдається до таких же зображальних прийомів (тональність, фон, ракурс та ін.) і виражальних засобів (символіка), як і Нечуй-Левицький та Панас Мирний, проте, іде далі. В зображальному плані Коцюбинський досягає миттєвості малюнка, передачі актуальної картини, а також розмитості лінії, переважання окремого мазка барви, він створює єдині тональності кольорів протягом усього твору або якоїсь його значної частини, мінливості самих картин природи («Intermezzo»), у виражальному плані цей же (а не інший, як у Нечуя-Левицького) пейзаж передає настрій, переживання, глибокі душевні зрушення й злами в душі героя як єдиний психічний процес, що було пов'язано з концепцією розуміння людини Коцюбинським. Утім про це йтиметься далі.

*Еволюція пейзажу* відбивала загальні тенденції в розвитку поетики української літератури, посилення в ній ліричного начала й поглиблення психологізму. Однією з найважливіших складових нової поетичної системи стає особливий кут зору оповідача — переломлення зображуваного крізь призму сприйняття героя. В цьому розумінні, як було показано раніше, українська література розвивається в річищі стильових тенденцій європейської літератури. Для становлення нової поетики, зокрема імпресіоніс-

тичної, важливу роль відіграв жанр прозової мініатюри — так звані «поезії в прозі», що стає популярним в кінці XIX — на початку XX ст. Розвиток цього жанру показує і той шлях, яким відбувається формування імпресіоністичної новели. Сам по собі жанр «поезії в прозі» — неоднорідний. Серед творів цього жанру розрізняють і пейзажну мініатюру (за І. О. Денисюком — «пейзажну новелу»), і суто поезії в прозі, і мініатюри синтетичного характеру. З огляду на важливість цього питання для предмета нашого дослідження варто на ньому зупинитись докладніше.

Взагалі природа і пейзаж як форма її відтворення в мистецтві відіграли надзвичайно велику роль у розвитку імпресіоністичної стильової тенденції. Так, філософічність і новий тип психологізму, які дедалі сильніше відчутні в українській літературі початку XX ст., пов'язується передусім з розширенням осмислення письменниками природної та духовної сфери людини. Звичні для реалізму XIX ст. поняття *характер* і *обставини* починають мислитися ширше — як категорії *людина* і *світ*. Цей етап у художньому пізнанні пов'язаний не тільки з процесами загального розвитку людської духовності, а й з ростом національної самосвідомості, який стимулювався подальшим розвитком буржуазних відносин, урбанізацією культури, формуванням нової інтелігенції в Україні.

Осмислення національної культури взагалі й конкретних її видів зокрема неможливе без урахування природного начала, яке накладає відбиток на всі її шари. До такого висновку підводять міркування Г. Гачева, який для побудови концепції національної культури пропонує використовувати



поняття «космо-психо-логоса» як уявлення про «єдність тіла (місцевої природи), душі (національного характеру) і духу (мови, логіки)». Саму природу він мислить у категоріях натурфілософії: «земля», «вода», «повітря», «вогонь» і показує надзвичайну їх продуктивність для осягнення національного образу світу<sup>2</sup>. Влучно з цього приводу сказав французький феноменолог Г. Башляр, звертаючись до поетів: «Скажи мені, яка твоя безконечність, і я дізнаюсь про суть твого всесвіту, — чи це безконечність моря, неба, чи глибини землі, чи вогню?»<sup>3</sup>

Навіть беручи до уваги метафоричність цього висловлювання, не можна не погодитися, що художнє осмислення людини в природі — як опосередковуючій ланці в стосунках між людьми, у космосі — наштовхує на питання про призначення людини, її зрощення з рідною природною стихією. Багато в чому ліричний талант українського народу, на що звертали увагу Л. Нечуй-Левицький, а згодом Д. Чижевський та інші, спричинився, зокрема, й до того, що поетизація природи стала невід'ємною рисою літератури. На початку ХХ ст. навіть виникає окремий жанр мініатюр, які І. О. Денисюк пропонує називати «пейзажною новелою». Цікаво, що поезії в прозі в європейській літературі, як і в російській, зокрема й такого майстра цього жанру, як І. Тургенев, здебільшого не мали пейзажного характеру.

Українські письменники початку ХХ ст. в розумінні природи й окремих її стихій виявили справді

<sup>1</sup> Гачев Г. Национальные образы мира // Вопр. лит.— 1987,- № 10.- С. 167.

<sup>2</sup> Див. там же.— С. 167.

<sup>3</sup> Башляр Г. Предисловие к книге «Воздух и сны» // Вопр. философии.- 1987.- № 5.- С. 112.

необмежені можливості, розсунувши рамки побутових обставин до космічних масштабів і поставивши в центрі цього космосу людину з її не менш складним внутрішнім космосом і багатовимірними зв'язками із соціумом. Перші підступи до осмислення цих взаємозв'язків виявились саме в пейзажній новелі, хоч останню дуже непросто відрізнити від шших новелістичних жанрів — поезії в прозі, синтетичної новели і навіть новели психологічної. Пейзаж настільки органічно входить у всі жанрові модифікації малої прози і виявляє таку естетичну поліфункціональність, що розмежування їх, звичайно, може бути тільки умовним. У даному разі під пейзажною новелою мається на увазі невеличкий прозовий твір, що об'єктивно відтворює картину природи, у взаємозв'язках образів якої схоплено узагальнення певних сфер суспільного життя. Іншими словами, структуру такого твору побудовано на відображенні дійсних предметних зв'язків, лише незначною мірою переплавлених в уяві художника. Водночас у поезії в прозі природа є лише точкою" відштовхування для рефлексій письменника.

Типовим прикладом пейзажної новели є мініатюра В. Стефаніка «Лан» (1899). Новела становить 26 рядків тексту. На перший погляд, це суто пейзажна замальовка: лан, бадилля картоплі, під корчем спить дитина, неподалік заснула мати, натомлена роботою. Художні деталі подано економно, в дусі чеховської імпресіоністичної поетики (згадаймо відоме висловлювання А. Чехова про те, як намалювати місячну ніч), тобто «мазками», на землі хліб, огірок, миска. Чути цвіркуна, далекого коваля, біля дитини повзає жужелиця. У цілому пейзаж намальовано цілком статично, наче живописне по-

лотно. Тим більше вражає єдина в новелі подія: невдало обернувшись обличчям до землі, дитина задихається. А нужденній, заклопотаній роботою матері здається, що дитина спокійно спить...

Сюжет відсутній, проте він легко домислюється. Читач наче почув тільки, як клацнув детонатор, сам вибух станеться трохи згодом, коли мати усвідомить, що сталося. А поки що перед читачем колористично забарвлений малюнок: осяяний сонцем лан — «довгий такий та широкий дуже». Лан — символ життя («як на довгій ниві») сільського трудівника. Письменник підкреслює це промовистою метафорою: мати «прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь»<sup>1</sup>. Трагедія її, хоча ніби й випадковість, а проте закономірно впливає із самих умов життя. Новела — наче виклик тим, хто оспівує, ідеалізує ці нелюдські умови. Стефаник руйнує попередню стильову традицію — замилування селом, натякаючи на те, що під цією елегійною пасторальністю криються людські трагедії.

Характер сільської трудівниці психологічно не розкритий, але схоплений тонко й глибоко кількома деталями: «Як рана ноги, бо покалічені, посічені, поорані». Один штрих, а немов усе життя цієї жінки проходить перед очима читача, — ті корчі, каміння, колючки, які вона долає на довгій ниві життя. Точно переданий настрій матері: «копає борзо, хутко» («добре, що дитина спить»). А проте психологічне начало ще не розвинуто в цій ранній новелі. Немає того психічного процесу, який стане предметом зображення в інших новелах В. Стефаника.

<sup>1</sup> Весняна прорість. — К., 1969. — С. 31. Посилаючись далі на це видання, зазначаємо в тексті рік і сторінку.

Головне місце не за значенням, а за способом розкриття цієї теми — життя трудівника, посідає пейзаж.

Образ лану в новелі набирає й ширшого — філософського — звучання. Лан — нескінченний, неосяжний — наче всесвітнє людське й природне море. Окрема доля в ньому губиться, наче нивка в земному просторі. Поєднання стихій «землі», «повітря» («пливе у вітрі») і «вогню» (сонце) створює своєрідний пафос новели — трагедійно-замріяний, наближений певною мірою до міфологічних глибин.

Колір у творі підтримує ліричну традицію української літератури — замилування красою рідної землі. Проте порівняно з пейзажними малюнками Нечуя-Левицького, Панаса Мирного та інших прозаїків XIX ст. колір у даному контексті набуває й інших ідейно-естетичних функцій. Зокрема, чорна фарба надає картині трагедійного зображення, тобто колір створює додатковий — символічний смисл-, вий відтінок. Колір ще не пов'язується із відображенням внутрішнього світу героя, його емоціями, переживаннями, але така поетика вже близька до імпресіоністичної.

Пробує себе в жанрі пейзажнд|^нщеда й О. Кобилянська. У 1900 р. вона пише мініатюру «Гам звізди пробивались», навіяну подорожжю на Наддніпрянщину до Лесі Українки. Дві образні стихії в основному протистоять одна одній у цій новелі. З одного боку — «глибока ріка», з другого — степ. Пейзаж змальований цілком реалістично, а проте письменниця вкладає в образи природи і ширший смисл — алегоричний. Так, тужливий степ, що «розпустив далеко свої сумні крила», порівнюється з царем, річка — «стиснена в оцей жолоб та вічно

стережена каменистим берегом». У цьому протиставленні відчувається натяк на соціально-філософську проблему. Письменниця не вдається до публіцистичності, але тема твору набуває ширшого значення: змалювання конфлікту між особистостями —

v. духовно багатого та духовно обмеженою.

З тонким поетичним відчуттям Кобилянська

влучає естетичні якості двох зображуваних стихій — землі й води. Уявні діалоги стають наче продовженням тих природних звуків (наприклад, шелест дуба), які чуються в дійсності. Образи природи вона підносить до символів і алегорій. За алегоріями постають немов різні характери. Степ, який не спроможний сприйняти все розмаїття життя, тужив за тим, що «...звізди в нім не пробивались. Що весь блиск багатства, що пишався та тремтів вічним сріблом он там на небесах, весь рай, розцвілий на голубім небі, не схилився до нього і ані раз не відбивався в його могутнім далекім просторі...»<sup>1</sup>. І — ріка, її світ глибокий і багатий, в ту глибину пробивається світло далеких зірок. Це основне смислове протиставлення підкреслено й назвою твору.

Аналізуючи інші новели Кобилянської цього жанру — «Природа» та «Битва», І. О. Денисюк доходить висновку, що «...навіть пейзажна новела, як і все, що було кращого в українській прогресивній новелістиці, сповнена громадянського пафосу»<sup>2</sup>. Характерною ж особливістю поезики Кобилянської при цьому є своєрідна побудова образної системи,

<sup>1</sup> Кобилянська О. Твори: У 5 т.— К., 1983.— Т. I.— С. 481, 482. Далі посилаємось на це видання.

<sup>2</sup> Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX—поч. XX ст.— К., 1981.— С. 146.

широке використання персоніфікації, яка майже переходить в алегорію (особливо "в новелі «Битва»).

Як і в Стёфанька, колір у цьому творі Кобилянської (зелена вода, голубе небо та ін.) тяжіє до символічності. Саме переломлення зоряного неба у вЩ^рїчки, що підкреслено назвою твору, сим волізує багатий внутрішній світ людини, в якому віддзеркалює увесь космос. Проте й така поезика кольору — це лише підступи до символізму та імпресіонізму.

У Коцюбинського пейзаж посідає дуже значне місце у творах і виконує важливі ідейно-естетичні функції. Це вже імпресіоністично-психологічний пейзаж, що майже не існує сам по собі, а є лише засобом відтворення внутрішніх психічних процесів («В дорозі», «Intermezzo», «Коні не винні» та ін.). Тому мова про нього йтиме окремо, у зв'язку зі становленням жанру суто імпресіоністичної новели.

Пейзажною мініатюрою захоплюються й інші письменники, чий талант не сягнув тих вершин, до яких піднялися провідні майстри жанру малої прози. Але й їхні спроби вельми симптоматичні, оскільки показують, що становлення жанру *пейзажної* новели відбувалося як своєрідний "підготовчий" етап у розвитку імпресіоністичної прози.

У період поразки першої російської революції 1905—1907 рр. соціальна інтонація пейзажної новели стає дедалі більш мінорною. У ній, як і загалом у літературі, відбивається суспільний настрій розгубленості та безнадії. Характерним прикладом є мініатюра М.Чернявського «Косар» (1908). Локальний пейзаж — тюрма, пустир, провалля. Образи не деталізуються. Саме протиставлення їх ще не викликає ніякої естетичної реакції. І навіть образ



косаря, що тупою косою ріже будяки на пустирі, дуже віддалено наводить читача на якісь асоціації.

Письменник змушений прямим авторським текстом декларувати ідею. Оповідач, дивлячись на косаря, промовляє: «І здалось мені, що то ходє смерть. Ходє по мертвому пустирю, де — між тюрмою і провалля — точиться наше життя, і косить вона все старє і мертве, не здатне ні до чого». Що ж виростє на цьому місці — на місці старого несправедливого життя? Сам же і відповідає: «Мовчав дідусь, мовчала осяяна сонцем тюрма, і не обізвалось на питання мовчазне провалля...» (1969, 160). Пейзаж у новелі скупий, сказати б, навіть штучний, сконструйований. Письменник вигадав таку ситуацію ніби для того, щоб образно проілюструвати певну ідею. А проте ця картина природи все ж тяжіє до натуралістичності. Скажімо, пустир — «перекрасний рівчаками, розмежений розбитими кривими дорогами. І росли на тім пустирі тільки будяки і колючки» (1969, 160). Стихія «землі», яка переважає в цій картині, створює похмуру, важку тональність твору.

Контраст між «весняним сонцем» і «чорним, мертвим пустирем» — це символ життя й смерті. Для них письменник добирає й відповідне кольорове зображення. Хоч колір сонця і не названий, проте весняне світило легко асоціюється із золотою фарбою. Ідейно-естетичні функції кольору ближчі до тих, що по-мітніші в Кобилянської, ніж у Стефаника.

По-іншому подано картину міського пейзажу в новелі Грицька Григоренка «Супроти. Контрасти» (1907). Вона барвисто розцвічена, наснажена яскравими, часом фантастичними образами, оздоблена промовистими реалістичними деталями. У

центрі картини — контраст між тюрмою і гарним приватним будинком, що оздоблений балконами, квітами, сповнений чарівних звуків музики. Це протиставлення підсилюється контрастом, сказати б, людським — між заарештованим і конвоїром (безоружним і «оружним»), між вільною людиною і невольною.

Панночка-інтелігентка з балкона споглядає, як цює чоловіків — «однаково високі, стрункі, молоці» — прямують до тюрми. Вона спочатку вражена цією подією, але через хвилину забуває про неї. Незважаючи на майстерно переданий пейзаж, письменниці все ж не вдається контрастами самої природи падати цій картині символічності, й вона, як і Чернякський, вдається до прямого авторського проголошення ідеї твору: «Що ж це за прокляття таке? Хто < мідне одну людину на поталу другій? Хто серед браїн-людців напускає, наче хмари отруйного газу, так що один почина ненавидіть другого, що розпалюється серце його, що хоче він крові, червоної крові, начебто сонце не рівно світило для всіх, начебто й не (іудо Бога...)» (1969, 142).

Проблема рівності людей, неприпустимість пранії однієї людини на життя другої, милосердя й псбайдужість інтелігенції постає з цієї новели, якщо уявити, що заарештований зазнав несправедливої міри, що це революціонер або бідняк, якого на ірібний злочин підштовхнули нестатки. Інша річ, якщо під конвоєм вбивця або грабіжник. Письменниці ж ніде навіть натяком не обмовлюється, що с той, що йде під конвоєм. Така абстрактність ибрпзів не звужує проблематику новели тільки до соціальної, навпаки, в центрі — відношення лю- (иини до людини.

Здобутки й прорахуюся пейзажної новели все ж засвідчили неабиякі можливості цього жанру: завдяки виявленню естетичних відношень у навколишній дійсності досягати узагальнень естетичного характеру. Вони показали продуктивність пейзажу для жанру малої прози. Структура таких творів здебільшого ґрунтується хоч і на фрагментарних, але реальних взаємозв'язках предметів об'єктивного світу, що символізують найчастіше соціальні ідеї, і пейзажна новела утворюється переважно поєднанням двох начал: зображального, або предметно-образного, і виражального, або філософського, соціально-філософського. Порівняно з реалістичним пейзажем у прозі XIX ст. саме цей «вихід» картини і природи за межі соціально-побутових обставин, осмислення її в категоріях ширших — людина й світ, надання їй особливих ідейно-естетичних функцій і становили підготовчий момент для розвитку імпресіоністично-психологічної новели. Проте ще більшу роль у цьому відіграв жанр поезії в прозі. У процесі художніх пошуків українські письменники кінця XIX — початку XX ст. розробляють прийоми, модифікують жанрові форми, завдяки чому відбувається подальше взаємопроникнення самих родів літератури. Це також свідчить про глибину модернізації художніх процесів у цей період. Поезія, проза і драма взаємозбагачують одна одну, створюючи художню реальність нової якості — якості, досі ще не званої. Цього вимагає новий спосіб художнього пізнання (через людську душу, внутрішній космос), який сприяв пошукові й нових художніх форм. У результаті цього процесу і поширився як у європейських літературах, так і в українській, жанр поезії в прозі, що увагою до внут-

рішніх рефлексій, фрагментарністю малюнка, своєрідним використанням кольору, світлотіні й звуку впритул підводить до імпресіоністичного письма.

Жанр поезії в прозі в певному розумінні відбруньковується від української пейзажної новели, хоча його генеза й сягає європейської (Бодлер) і російської (Тургенев) традицій. Вплив пейзажної новели, кажучи ширше, «пейзажної» традиції в українській літературі на поезії в прозі навряд чи можна заперечити. Варто звернути увагу хоча б на такий факт. Серед поезій в прозі Тургенева дуже рідко зустрічаються пейзажні мініатюри, та й взагалі в його прозі пейзаж відіграє підпорядковану, другорядну роль. Здебільшого це бувальщини, притчі (або поєднання того й другого), анекдоти, твори, що наближаються до байки в прозі. Поезії в прозі і українській літературі початку XX ст. — це найчастіше пейзаж, картина природи, які наводять письменника на роздуми й переживання.

Поезії в прозі для багатьох новелістів «молодої генерації» стали своєрідною школою становлення нової форми художнього письма, зокрема імпресіоністично-психологічної новели, а втім, і символістської, Неоромантичної прози взагалі. Варто згадати хоча б твори цього жанру Кобилянської, Стефаніки, Коцюбинського, Хоткевича, Марка Черемшини та багатьох інших. Цей ряд можна було б продовжити.

Поетичні прозові мініатюри мають багато спільного з пейзажною новелою. За своєю тематикою і ті й другі здебільшого відбивають настрій інтелігенції, їх проблематика найчастіше набуває філософського або соціально-філософського характеру, — щастя і нещастя, добро і зло, людина і су-

спільство і т. д. В обох цих жанрах велику ідейно-естетичну роль відіграє пейзаж. Проте є й істотні

відмінності. Поезії в прозі немовби обернено у внутрішній світ автора, вони втілюють його настрої, думки, переживання, а не реальний пейзаж; пейзаж дедалі більше втрачає риси реалістичності, стає немовби точкою опертя, від якої відштовхуються авторські рефлексії, образно-емоційне, образно-алегоричне осмислення світу.

Структуру таких творів найчастіше визначає не сам предметний світ природи, а авторське відчуття, авторська свідомість. Уже тут спостерігаємо зміну кута зору оповідача від об'єктивного<sup>1</sup> (наприклад, пейзажна новела) до суб'єктивного, зміну форм художньої умовності, посилення ідеального елемента, що характерно й для імпресіоністичної новели. Крім Кобилянської, Коцюбинського, Стефаника, до поезій в прозі звертались багато які письменники різних естетичних уподобань та індивідуальних стилів. Це і Яків Жарко, і Дніпрова Чайка, і Галина Комарівна, і Наталя Романович-Ткаченко, і Юрій Будяк, і Автоном Худоба, і Гнат Хоткевич, і багато інших. Варто зупинитися на творах деяких з них, щоб побачити еволюцію цього жанру в бік імпресіонізму.

Характерним прикладом поетичної мініатюри є «Ніч» Автонома Худоби. Автор сам визначає її жанр у підзаголовку — «поезія в прозі», хоч це було і необов'язковим. Твір невеличкий — 20 рядків. Майже такого ж обсягу, як стефаніківський «Лан»,

<sup>1</sup> Термін «об'єктивність» тлумачиться по-різному. Тут його вжито в тому значенні, в якому ним послуговується Д. С. Наливайко: — «цілковите подолання авторської присутності у творі» (цит. вид. — С. 228).

проте цілком відмінний від останнього. Як і багато інших поезій у прозі, «Ніч» побудована на контрасті, протиставленні в даному разі — земної та небесної стихій. Щоправда, цей контраст ледь намічений («У цю ніч святу од землі геть, геть в височінь небес линеш думкою». — 1969, 177) і не до кінця витриманий, через що смисл окремих образів затемнюється.

Перша частина твору це, по суті, реальний малюнок нічної природи. Окремі мазки — «місяць високо над селом», «в вишнику один соловейко — цар», підсилені тропами, створюють, як і в Чехова, цілісну картину нічного пейзажу. Друга частина, па відміну від стефаніківської мініатюри, втрачає прикмети реалістичної пейзажності, це — авторські рефлексії в конкретно-образній формі. І в настрої, і в думки ліричного героя вплитаються соціальні інтонації («І так хочеться хоч на мить одну туги чбутися [...]. Од життя, од мук, кайданів-цепів, тюрем, шибениць, ганьби, каторги одсахнутися...». — Там же), які зливаються з пейзажними мотивами.

Художню структуру цього твору визначає вже не реальний предметний світ, а головним чином, настрої, асоціації ліричного героя. Його кут зору підпорядковує собі організацію образної системи. Погляд ліричного героя спочатку спускається з неба на землю, потім знов ширяє «в височінь небес»,<sup>^</sup> тоді знов повертається на землю. Лірична настроєність твору підсилюється поетичним ритмом, який наче резонує з нічними звуками. За допомогою кольору і звуку автор досягає великої експресії.

Дуже близька своєю художньою структурою і за жанровими ознаками до розглянутої поезії<sup>^</sup> в прозі й мініатюра Якова Жарка «Пташки» (1901). Вона

будується на конкретному протиставленні зими і теплих країв, куди відлітають птахи. З одного боку, Я. Жарку вдається більше, ніж А. Худобі, прив'язати образи природних явищ до символів певного соціального звучання, з другого — пейзаж у цьому творі ще більше позбавляється конкретно-образної реалістичності, стає настроєвим і узагальненим. Думка ліричного героя наче відлітає разом із птахами у вирій, то знов повертається до холодного рідного краю, де так мало тих, «у кого забезпечене життя оселею своєю, теплом, достатками і щастям, щастям тихого, спокійного, розумного життя» (1969, 36).

Поезія в прозі «Плавні горять» Дніпрові Чайки ■\* (1902) засвідчує дальше просування письменниці шляхом імпресіоністичності малюнка. У пейзаж нічного міста раптом вривається зірниця — відблиск пожежі в плавнях. Погляд ліричного героя переноситься з міста в плавні й знову в місто. Вогонь притягує зір, але по-різному він бачиться різним людям. І письменниця виводить кілька абстрактних образів: «тремтяча душа», «збентежена душа», «нужденна душа» і «байдужа, алчна душа». Це — різні погляди на стихію, на життя, але це й окремі образ-типи, злегка психологічно й соціально окреслені.

«Тремтяча душа» беспорядно волає у простір, сподіваючись на правду, справедливість. «Збентежена душа» потерпає за все живе, якому загрожує небезпека вогню, але це тільки пасивне співчуття. «Нужденна душа» ж наче летить прямо в полум'я: од сонного *морозу*, од огидлого безділля —...туди, де ллються ріки — ріки праведної крові, де горить душа в надіях [...]. Де охочі саможертви шлях широкий устеляють до вселюдського ясного щастя,

волі і братерства!»<sup>1</sup> Інакше реагує на щастя й на горе «байдужа душа». Для неї єдиний скарб — власне життя, вона заклопотана тільки одним, як його зберегти. Поезія закінчується на мінорній ноті: пожежа згасає, вогонь, що розпалив душі, згас, «город твердо, тяжко спить».

Дві контрастні картини в цьому творі намальовано в техніці, близькій до імпресіоністичної. Пожежа: «хмари, мов рожева завіса, звідусіль заколивались. Розгоряється зірниця, розливається, як повінь, і в кривавім хвилюванні вже півнеба обіймає; устають снопи іскристі, і тремтять пасма червоні»<sup>2</sup>. Вибух стихії символізує буремні суспільні процеси. Вони здобувають відгук у «збентеженій душі». І навпаки, темрява й нічний морок символізують стан «байдужої душі»: «В небі заграва згасає, город твердо, тяжко спить, заблудившись у безлюдді, квилить вітер тиху скаргу, очі пилом засипає, а важкий морок стає ще темніший, ще густіший...»<sup>3</sup>. Вир суспільних подій проходить повз неї. Отже, за допомогою кольору письменниця досягає відтворення певного психологічного стану, що характерно і для імпресіоністичної новели. Проте на відміну від останньої в цьому творі діють не реальні персонажі, — В узагальнені, певною мірою алеШ)йчні образи, що зближує цю поезію в прозі також із творами сим-) волізму.

Наступний крок до імпресіоністичної новели робить Галина Комарівна у поезії в прозі «То був х сон» (1903). Цей твір побудовано не за просторовою

<sup>1</sup> Дніпрова Чайка. Вибрані твори.— К., 1987.— С 151. <sup>2</sup> Там же.— С 150. Там же.— С 152.



структурою чи у формі рефлексій, як щойно розглянуті поезії в прозі, а відповідно до структури певного психічного процесу (переживання), що згодом стане характерним для психологічного імпресіонізму в українській літературі.

Взагалі художня форма сну дуже широко використовується в літературі, зокрема й у прозі кінця XIX — початку XX ст. Х письменників же імпресіоністичної течії вона виявилася" особливо гйда для розкриття внутрішніх психічних процесів. І не випадково, оскільки структура цього психічного феномену в головних рисах збігається з іншими струк-/турами психічних явищ — таких, як утома, гіпноз тощо. Всі вони ґрунтуються на закономірностях, що керують підсвідомими процесами. Величезний інтерес до підсвідомого стимулював створення З. Фрейдом методу психоаналізу. До речі, сон і сновидіння зай-" мають чи не центральне місце в цьому вченні (пор. «Тлумачення сновидінь» З. Фрейда).

У літературі як художньому пізнанні світу сон найчастіше стає універсальним засобом зображення тдсвідомих процесів, розкриття внутрішнього життя людини. Особливо це вдалося Коцюбинському, але то вже проблема розвитку суто імпресіоністи- і чної новели, про що йтиметься у розд. III книжки. Тут же лише зауважимо, що пошуки в мініатюрі «То був сон» здійснювалися саме в цьому напрямі. Композиція названої поезії в прозі складається з трьох частин. Перша — подорож кудись в уявний фантастичний світ; друга — картина «краю вічного щастя», третя — повернення на землю. У психологічному плані три частини відповідають трьом процесам — засинання, сновидіння, пробудження. Імпресіоністичні елементи пейзажу («туман» і «промінь») у I

першій частині досить точно передають відчуття людини в процесі засинання; «спершу бачився тільки білий, непрозорий, великий туман, потім десь далеко за його смутною завісою блиснув блідий, ледве примітний промінь» (1969, 56). Поступово цей промінь розширюється, перетворюється на «океан світу і сіяння», розмитий імпресіоністичний малюнок переходить в яскраве кольорове сновидіння,— з'являється «широка зелена рівнина», де панують ідилія та гармонія. У пейзажі поєднуються деталі реальні й фантастичні, як це буває у сновидіннях. Наприклад: «На широких верандах, на живих килимах пишної трави і барвистих квіток запашних, у чистих хвилях ясного повітря сиділи, лежали і тихо, нечутно літали легкі людські постаті» (1969, 57). Письменниця залучає відоме майже кожній людині психічне явище «польоту уві сні» (пор. «Сон» Т. Шевченка) для реального відтворення процесу сновидіння. Лірична героїня ширяє і наче з пташиного лету бачить «край вічного щастя». У той момент, коли вона, врешті, починає спускатися до «дивної зеленої рівнини», сновидіння раптово завершується, і вона повертається на рідну землю. (Це — теж відомий ефект незавершеності дії вві сні.), Г. Комарівна досягає справжньої імпресіоністичноєгі в передачі суб'єктивних вражень. При цьому пейзаж стає важливим художнім засобом у змалюванні психологічних процесів. Побачений крізь призму сприйняття ліричного героя пейзаж точно відтворює психічні реакції, їх взаємозв'язок і перебіг.

Втім письменниця не обмежується осягненням психологічної достовірності зображуваного. Вона використовує форму сну й для узагальнення явищ соціального та~с~бщально-філософського характеру. Протиставлення уявного й реального, землі й неба,

ідилічного щастя та нужденного життя необхідне їй для піднесення ідеї боротьби за майбутні ідеали проти «страждання і горя». І хоча ця поезія в прозі ^ має дещо абстрактний характер^ як у художньому, так і в "соціальному плані, тут слід підкреслити одну важливу особливість. У структурі твору пей-

**Ш** і картини не тільки наповнюються символіч-  
смыслом, а й відтворюють психічні процеси,  
уло продовженням традиції виражального "пей-'  
Нечуя-Левицького та Панаса Мирного, але  
— „очас уже новаторською спробою  
побудувати

весь твір на основі змалювання внутрішнього процесу, тобто надати зображенню цього явища певної жанрової форми. У такому ж напрямі, до речі, відбуваються пошуки й Панаса Мирного в опові-І даннях жСок», «Сег^ед степів». Старші письменники, зокрема й Франко, хоча й дотримувалися традиційної реалістичної манери, були чутливі до стильових змін, що проявилися в багатьох українських митців молодшого покоління на рубежі століть. В цілому ж психологічна структурованість стала од- ним із тих шляхів, яким поезії в прозі, сказати б, • готували появу психологічного імпресіонізму в українській прозі. Інший шлях був пов'язаний із розвитком жанру, який умовно можна назвати *синтетичною новелою*.

Хоча І. О. Денисюк у ґрунтовній праці, присвяченій малій прозі, зокрема, початку ХХ ст., не виділяє синтетичну новелу в окремий вид, під кутом зору нашого дослідження є підстави розглянути її окремо. Діже синтез різних мистецтв у літературному творі — це один із виявів яскравого й важливого процесу у модернізації "красного письменства, що постав у результаті глибинних світоглядних

змін. Власне в результаті цього процесу, як і завдяки взаємопроникненню родш та глибинній психологізації, і виникає імпресіонізм в українській літературі. (Під синтетичною новелою мається на увазі мініатюрний прозовий твір, в якому з особливою силою виявилася тенденція до синтезу в літературі здобутків суміжних мистецтв. Насамперед — музики і живопису, але не тільки. Це і народна пісня («На крилах пісні» Коцюбинського), Гдо деякої міри скульптура («Богиня революції» Наталі Рома-нович-Ткаченко), і декоративно-прикладне мистецтво. Так, з приводу новел Марка Черемшини Денисюк слушно зауважує: «Його літературний стиль нагадує стиль гуцульського мистецтва — вишивки, щедро шкрустованої різьби у ХХ ст. (раніше цієї ІнкруСтатхд" ній не було), сміливих, у буйних кольорах прикрас одягу»<sup>1</sup>. Певні перегуки з театральшітШїїтецтвом "зніЮсодимо в творі Коцюбинського «Intermezzo» — спроба представити життя, зокрема, природне, як велику живу сцену, де кожній істоті належить своя роль. Або, скажімо, в етюді «На острові» Коцюбинський дає ключ до образної сїслтгми-твору: с.Все се разом подібне до театру маріонеток, в якому режисер переплутав порядок п'єси. Чи не таке життя?» {3, 286). Не раз відзначалося й те, що Стефаник і Коцюбинський, залучаючи в своїх новелах такі художні прийоми, як ракурс, монтаж, ритм і т. д., випереджали досягнення мистецтва кінр<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Денисюк І. О. Розвиток української малої прози...— С. 155.

<sup>2</sup> Див.: Гаєвська Л.О. Морально-етична проблематика української новели кінця ХІХ — початку ХХ ст.— К., 1981.— С 87.

Відкритість і синкретизм стають прикметними ознаками літератури початку ХХ ст. Новий урбанізований світ, розвиток уявлень про внутрішній духовний світ людини схилили митців до пошуків нових ускладнених художніх форм, якими були, зокрема, й форми суміжних мистецтв. При цьому важливо відзначити, що використання музики і пісні, живопису та інших видів мистецтв у новелістиці початку ХХ ст. відбувалося на принципово іншій основі, ніж у творах ХІХ ст. Так, з приводу пісні Денисюк у цьому зв'язку пише: «...Якщо в етнографічно-побу-дових оповіданнях рясно цитуються уривки з пісні (як готові формули народної мудрості, як замітник власної думки, і роль їх аналогічна цитаті в науковій статті, то в кінці ХІХ — на початку ХХ ст. новелісти прагнуть використати *настрій* [курс, наш.— Ю. К.] пісні, асоціації, виклики і образи»<sup>1</sup>. Іншими словами, гідня входить у літературний твір не як ло-, кальний оораз^ а як певна художня структура, що здобуває продовження~тапзобразний-рх53віпшгугірук-турі прозового твору. Це особливо наочно виявилось в «картці з щоденника» — «Најсрјрах\_пісм» Коцюбинського. Дещо подібне відбувається і з музикою, що видно хоча б на прикладі творів Кобилянської. Твір «*Impromptu phantasie*» (1894), назвою якого письменниця обирає однойменний етюд Шопена, наче; зітканий з музичних імпресіоністичних вражень. Він передає складну гаму переживань творчо обдарованої натури. Спогади дитинства зринають в уяві ліричної героїні, коли вона чує «торжественні, поважні звуки дзвонів». До цих звуків приєднуються

<sup>1</sup> Денисюк І. О. Розвиток української малої прози...— С 153-154.

мелодія бурі, звуки зі ставка, гудіння бджіл, і все це перетворюється на музику життя, яку слухає лірична героїня: «Вона бачила образи в тонах, відчувала образи в тонах, переживала в уяві з'явища, котрі творила сама: казкові, фантастичні, неможливі...»<sup>1</sup>. Цілісне мелодійно-гармонійне розгортання образної системи підсилюється іншими наскрізними елементами. Так, в оповідь про духовно багату, творчу особистість вкрадається легкий сум, що передається художньою деталлю — «меланхолійний усміх», «смутий усміх» і підсилюється в кінці твору поетичним порівнянням, забарвленим у колір жалоби: «Що се є, що крізь усей той блиск, котрий хвилює так розкішно, крізь мою душу... в'ється щось, немов жалібний креповий флер?»<sup>2</sup>. Сум навіяний згадками про нереалізовані творчі можливості. Та останній акорд звучить оптимістично — музика немов закликає ліричну героїню до дії, до відповідальності перед людьми за свою долю. Обрана довільна форма спогадів немов організується єдиною музичною структурою, яка підпорядковує собі інші елементи образної системи, зумовлює цілісність і закінченість твору.

Подібне явище має місце, відзначає Денисюк, і в іншій синтетичній новелі Кобилянської. «Музичний струмінь,— пише критик,— владно вривається у новелу «*Valse melancolique*», він цілком формує настрій цього твору, опановує і підкорює всю його структуру»<sup>3</sup>. І в цьому дослідник слушно вбачає

<sup>1</sup> Кобилянська О. Цит. вид.— Т. 1.— С. 459,

<sup>2</sup> Там же,— С. 463.

<sup>3</sup> Денисюк І. О. Розвиток української малої прози...— С 148.

загальну тенденцію до ліризації, інтимізації, до підвищення емоційного тону літературних творів<sup>1</sup>, що розвинулися в прозі кінця XIX — початку XX ст. При цьому важливо підкреслити два моменти. Пушій — певне імпресіоністичне «омузи-чення» прозових творів стає одним із виявів уваги до внутрішнього світу героїв. Другий — музична складова художньої структури спрямована насамперед на підсилення емоційної складової.

Якщо Кобилянська віддає перевагу музиці, то в Коцюбинського більше симпатії до імпресіоністичного живопису і не тільки на рівні стилю, а часом і на рівні побудови всієї образної системи твору. Скажімо, в новелі «Хвала життю» саме графічний, швидкописний елементи є структуротвірними. Спочатку ліричний герой "з борту пароплава бачить «сірий труп міста» — статична картина після жахливого землетрусу. З майстерністю живописця письменник штрихами детально змальовує вулиці, площу, руїни, натовп і окремих осіб, і з усіх цих імпресіоністичних мазків поступово постає цілісний образ міста.

Проблема синтезу мистецтв у літературному творі вельми складна. Так, І. Денисюк виділяє ці твори в окремий тип і вважає, що вони навіть становлять певну течію в прозі кінця XIX — початку XX ст. Дослідник пише: «За характером синкретизму мистецтв теж з великою дозою умовності можна виділити течію «симфонічної» словесності — акварельно-музичного письма Михайла Коцюбинсько-То, Степана Васильченка, Гната Хоткевича в його карпатських «акварелях» та Ольги Кобилянської і

Див.: Денисюк І. О. Там же.— С 148.

графічно-штрихову манеру Івана Франка й Василя Стефаника».

Втім у даному разі слід наголосити лише на таких моментах. В ускладнених художніх формах новелістичного жанру виділяються такі, в яких письменники багато в чому спираються на зображення картин природи і художні структури творів суміжних мистецтв, передаючи при цьому складні внутрішні відчуття і процеси. Соціальні мотиви в такій прозі виявляються слабко, на передній план виступають загальнолюдські й філософські проблеми, зокрема, усвідомлення людиною себе і свого місця в світі. Це був один із шляхів, яким відбувалося формування й імпресіоністичної новели.

Таким чином, у розвитку системи малих епічних жанрів кінця XIX — початку XX ст. спостерігаються певні тенденції. Виникає і набуває особливої популярності жанр прозової мініатюри. Це твір безсюжетний у традиційному розумінні, пройнятий єдиним настроєм і насичений символічними образами філософського та соціально-філософського змісту. Підкреслюючи новизну даної художньої форми, самі автори визначають мініатюри (найчастіше в підзаголовку) як етюди, акварелі, ескізи, образки, нариси, поезії в прозі тощо. З-посеред усього розмаїття цих жанрових модифікацій, які можна класифікувати з різних кутів? зору, ми виділили три основних типи, в

<sup>1</sup> Денисюк І. О. Українська новелістика кінця XIX — початку XX ст. // Українська новелістика кінця XIX — початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі)./Упор. і прим. ОІ К. Нахліка; вст. ст. І. О. Денисюка/ред. Н. Л. Каленичен-ко.- К., 1989.- С 11.

яких найбільшою мірою виявилися прийоми імпресіоністичного письма.

*ІІ* Пейзажна мініатюра засвідчила плідність відтворення картин природи через предметні образи певного символічного змісту, посилення ідейно-естетичних функцій кольору й світлотіні. Це було новим порівняно з попередньою пейзажною традицією української прози, тобто автори цих творів, розвиваючи досвід попередників у майстерному зображенні картин природи, посилюють нещадальне начало пейзажу. Поезії в прозі своїм ліризмом і символікою

"образів природи" близькі до пейзажної мініатюри, проте їм властивий і ряд якісних відмінностей. Насамперед слід назвати ті, що пов'язані з імпресіоністичними прийомами письма. Це, по-перше, зміна кута зору оповідача з об'єктивного на суб'єктивний — переломлення зображуваного крізь призму сприйняття ліричного героя, що відкривало нові можливості для передачі внутрішнього, духовного та психологічного світу людини. По-друге, структура таких творів будується вже не на просторових взаємовідносинах предметів, як у пейзажних мініатюрах, а на внутрішніх рефлексіях ліричного героя, на його асоціативному сприйнятті навколишнього світу, що було повним розривом з попередньою традицією об'єктивованої оповіді. Наразті, суггестивна мініатюра, нерідко зберігаючи особливості попередніх двох типів, для посилення емоційної структурності вдається до художніх засобів інших видів мистецтв — живопису, музики, архітектури, декоративно-прикладного мистецтва та ін. Це вже був прямий шлях до літературного імпресіонізму з його орієнтацією на синкретизм і поглиблений психологізм. Тобто синтетична міні-

атюра виявляє тенденцію уподібнення до структур творів суміжних мистецтв. Завдяки цьому митець досягає ширшого виявлення внутрішніх, психологічних процесів, посилення емоційної складової, формується уявлення про цілісність, динаміку процесів, що відбуваються у внутрішньому світі героя, та закономірності зчеплення його психічних елементів.

По суті, формується нова концепція особистості — особистості, яка, прагнучи досягти гармонію з природним світом, дивиться в цей світ, як у дзеркало, прагнучи побачити в ньому аналог і соціуму, і свого внутрішнього космосу. Звідси й особлива естетизація цієї прози. Масштабність образного осягнення дійсності, поетика символу, суголосні романтичному типу художнього мислення, готують появу й імпресіоністичної новели.

Водночас твори цих трьох видів становлять емоційно-суггестивну модель світу, сказати б, рефлексивно-природну, рефлексивно-мистецьку. Зникнення в таких мініатюрах сюжетності, малюнок мазками («перервність структури», за визначенням Л. Колобаєвої) і пошуки нової художньої структури — внутрішнього сюжету — ведуть до поглиблення психологічної складової і закладають фундамент для розвитку імпресіоністично-психологічної новели, яка знаходить структуротвірні елементи у виявах внутрішніх психічних процесів.

## 2. Становлення

### *психологічного імпресіонізму в прозі*

Жан-Поль Сартр в есе «Що таке література?» зауважив: «Імперія знаків — проза; поезія тяжіє до живопису, скульптури, музики». Ця думка певною мірою слухна щодо визначення специфіки літературних родів, але принаймні на початку ХХ ст. для творчості української молодшої генерації вона не має сенсу. Молоді письменники жанром поезії в прозі маніфестують новий підхід до зображення життя. Однією з його особливостей є неабияка увага до літературної техніки (Нечуй-Левицький слушно визначив це як естетизацію).

Відбувається істотне збагачення художнього прозового письма прийомами, і властивими поетичним жанрам. Водночас у прозу активно проникають й інші види мистецтва — живопис, музика, скульптура, кінематограф і т. д. Проте найголовніше — поезія змінює саме художнє обличчя прози. Майже зникає сюжет як такий, автор намагається цілком заховатися за думками, почуттями героїв, звужуються часові й просторові межі оповіді, а на передній план виступають один-два герої зі своєю глибокою духовно-психологічною драмою. (Переживання — основний об'єкт, який цікавить митців нової школи. Це абстрактна емоція, а дійсне, складне переживання^ яке дає змогу глибше осягнути таїну людської душі, спробувати збагнути її закони. Важливий досвід його зображення здобувають письменники, котрі пройшли школу поезій у прозі. Це був шлях подальшого розвитку психо-

логізму в літературі. Втім психологічна проза істотно відрізнялась і вщ ліричних поезій у прозі. Переживання в новій літературі стає тим джерелом, що живить художній конфлікт і визначає настроєву композицію та своєрідний внутрішній сюжет твору. Це певний імпресіоністичний малюнок як індивідуальної психіки, так і соціально-психологічної атмосфери суспільства, його настроїв, ідей в той чи той історичний момент.

Переживання, як уже зазначалося, — це певний духовно-психічний феномен, що охоплює всі складові комплексу внутрішнього життя індивіда. Воно може виявлятися відповідно в емоціях, думках і вчинках людини. Відповідно до того, якій домінуючій складовій віддає перевагу письменник для зображення переживання, і оформлюються певні стилістичні прийоми, система поетичних засобів, спосіб відтворення психічного, духовного світу. Коли відтворення переживань митець досягає переважно через чуттєві враження (зорові, звукові, нюхові і т. д.), твір набуває імпресіоністичної забарвленості.

В українській літературі початку ХХ ст. зображення характеру поступається відтворенню психічного процесу — тобто взаємозв'язаних настроїв і станів особистості, того потоку почувань, у плині яких індивідуум усвідомлює зовнішній і внутрішній світ. Цей потік переживань змальовується через чуттєву, раціональну чи вольову сфери. Залежно від того, зображення якої сфери переважає, можемо визначити три основні підходи до змалювання внутрішнього світу героя — через потік світосприйняття (почуття), потік свідомості (думки) і потік мовлення (а також рухи, дії та вчинки героїв). Усі

три зображальні потоки — це, так би мовити, видима оболонка внутрішнього світу, який має складену психічну структуру, ієрархію цінностей, свої закономірності. Художнє пізнання внутрішнього світу здійснюється в процесі розширення кола проблем, нового бачення людини, становлення нової поетики. У процесі формування нової поетики відбувається нарощення імпресіоністичних елементів. Розглядаючи конкретно ті зміни, що заходили в розвиткові художнього письма в кінці XIX — початку XX ст., можемо спостерегти, як поступово складається психологічний імпресіонізм.

Своєрідним перехідним етапом до нової стилістики стає сповідальна проза. В художній формі сповіді внутрішній світ героя вперше представлений цілісно, іманентно, в процесі саморуку й саморозвитку — як «історія душі». До цього вели, як уже згадувалося, фактори не тільки внутріхудожні, а й соціальні. Формування української інтелігенції, новий етап національного самоусвідомлення, розвиток урбаністичної культури схилили людину до того, щоб розібратися в цьому зміненому світі, досягнути й себе самого як складний невичерпний всесвіт і частинку всезагального космосу. Очевидно, що посилення уваги до проблем екзистенціальних теж чималою мірою стимулює подальший розвиток у літературі цього періоду художніх форм, близьких до сповіді. Адже, як слушно пише відомий історик філософії П. Гайденко в передмові до праці М. О. Бердяєва «Про призначення людини»: «Екзистенціальній філософії значною мірою властивий сповідальний характер, і мислителі даного типу, котрі прагнули уникнути чисто сповідального жанру, виступали чи від імені псевдонімів, як

К'еркегор, чи від імені своїх героїв, як Достоевський, оскільки безпосередньо сповідальний жанр надто зобов'язує, як це ми бачимо на прикладі «Сповіді» Толстого або «Щоденника письменника» Достоевського»<sup>1</sup>. Сприйняття і усвідомлення екзистенціальних проблем українськими письменниками відбувається, зокрема, через Достоевського та Ібсена, твори яких/входили в лектуру багатьох прозаїків «нової» школи.! Водночас посилюється увага й до індивідуальності, душевного світу людини, до її неповторності. Не тільки в українській, а й у світовій літературі екзистенціальна проблематика стає важливою темою для філософських роздумів (у художній чи науковій формі) саме в XIX ст. Так, М. О. Бердяєв у зв'язку з цим пише: «Цінність індивідуального та індивідуальності етика розкриває з великими труднощами, і лише у свідомості XIX ст. це було завойовано. Тут велику роль відіграли такі люди, як Достоевський, Ніцше, Ібсен, К'еркегор»<sup>2</sup>.

Ч

Письменники відчують необхідність інших підходів до «оброблювання сюжетів» відповідно до нового об'єкта зображення — переживань людської душі., Прикметним у цьому відношенні є оповідання Кобринської, яке так і називається «Дух часу» (1883). В ньому письменниця намагається не тільки поставити актуальні життєві проблеми, а й пробує показати їх у дусі сповідальної стильової тенденції.

Оповідання безсюжетне." ПШТ Шумінська "\*" — дружина богослова, жінка шістдесяти років, після обіду бере клубок ниток і в'яже. Оце й увесь сюжет.

<sup>1</sup> Див.: Бердяєв Н. А. О назначении человека.— М, 1993.- С 6.

Там же. — С 123.





Ні зіткнення героїв, ні подій, характерних для реалістичної прози XIX ст., у творі немає. Проте своєрідний сюжет у ньому все ж таки є. Його складають сповідь, спогади героїні, що снуються, сплітаються, як і нитка в її руках. Символічна деталь — нитка — проходить через усю оповідь, часом розпочинає окремі підрозділки твору й, зрештою, переростає в алегоричний образ: нитка Арі-адни — доля героїні. До подібного символу згодом вдається і Стефанік у новелі «Нитка», зображаючи іншу долю — бідної селянки. Прийом асоціацій, характерний для поезії, дедалі ширше проникає в прозу кінця XIX — початку XX ст.

Перед очима пані Шумінської проходить усе її життя. Вона переживає минуле і через нього намагається збагнути сучасне й майбутнє. Її світ — це її дім: діти, чоловік, господарство. В цей усталений світ жінки XIX ст. вривається, як вона вважає, злий демон — дух XX ст. Переживаючи горе й радощі спогадів, пані Шумінська дедалі глибше усвідомлює своє відчуження від нового світу. У цьому й своєрідний драматизм оповідання. Трагедія героїні зростає в міру того, як вона осягає, що руйнуються всі її ідеали, цінності, аж до найсвя-тіших. Донька, всупереч бажанню матері, не хоче одружуватися з людиною свого кола, а з любові виходить заміж за селянського сина. Син, порушивши сімейну традицію, не бере священний сан, а йде в науку. «Сини повстали насупротив вітця, а доньки насупротив матері»<sup>1</sup>, — думає пані Шумінська. У чому ж причина?

<sup>1</sup> Кобринська Н. Вибр. твори — К., 1958. — С 39. J-

Вона приглядається до молоді, дослухається їхніх розмов і доходить висновку: винні книжки, оті незрозумілі слова — народ, рівність, свобода, французька революція — зробили молодих такими. Удару завдає й онучка, яка бажає вчитися, стати вчителькою, сама себе утримувати. Остання фортеця, останній ідеал — жінка-берегиня домашнього вогнища — падає... Й уривається нитка в руках пані Шумінської — нитка, що єднала її з дітьми, з життям.

Кобринська як одна з активних діячок руху за емансипацію жінки усім твором висловлює своє бачення конфлікту «батьки і діти». Поставивши інші завдання і використавши інші поетичні засоби, ніж Тургенев в однойменному творі, письменниця під-'носиться ідею непереборності «духу часу», який змі- ; нює обличчя суспільства, роль і місце в ньому; жінки.

Проте є в оповіданні і суто екзистенціальна проблема — проблема сенсу буття. Діти для пані Шумінської, обмеженої сімейним колом, не тільки, так би мовити, продовження роду, — це продовження її самої, її подальшого духовного життя, її цінностей. Духовний розрив з дітьми вона переживає як втрату сенсу буття, тобто це її духовна смерть. Подібну ситуацію В. Франкл описує так: «Серед таких людей варто виділити тих, хто, скажімо, втратив кохану, котрій присвятив усе своє життя, і тепер мучиться питанням про те, чи має сенс його власне подальше життя. Людина, чия віра в осмисленість власного існування підірвана такою кризою, викликає особливе співчуття. Вона втрачає той духовний стрижень, який може бути відроджений лише надто сильним життєстверджу-

ючим світоглядом»<sup>1</sup>. Пані Шумінська подібного опертя не має, тому такі трагічні її переживання, тому трагічна кінцівка оповідання.

Показ людини виключно зсередини, в її думках і почуваннях, тобто зміна кута зору оповідача, вже був відходом від традиції реалістичної прози XIX ст. і поступом у бік психологічного імпресіонізму, хоч і відрізнявся від останнього. Не досягає Кобринська в цьому творі й органічності в передачі переживання героїні. Оповідання будується не за «логікою» почуттів, як в імпресіоністичному творі, а за хроно-, логією подій життя героїні. Письменниця немовби накладає мереживо думок та емоцій на поширену для прози XIX ст. форму зображення життя в традиційній часовій послідовності від дитинства до старості.

Одне з наступних оповідань Кобринської «Судія» збудоване за тими ж принципами, що і «Дух часу». Старий суддя повертається увечері додому, сідає перед грубкою, розпалює люльку і починає, як і пані Шумінська, згадувати,— точиться сповідь перед самим собою. Тут письменниці вдається крізь спогади про життєві події яскравіше, рельєфніше передати переживання героя. Радість дитинства змінюється смутком — навчання в чужому місті; після піднесених надій молодості, пройнятої жагою боротьби за народні, національні ідеали, настає злиденне життя дрібного чиновника. Думки і почування героя стають хаотичними, нагадують імпресіоністичні мазки, в них вриваються навіть галюцинації, викликані глибиною переживань. Головний конфлікт твору — розрив між ідеалом і

<sup>1</sup> Франкл В. Цит. вид.— С 160.

дійсністю — сягає апогею у спогадах про те, як сталося моральне падіння героя. Хвороба дружини, необхідність забезпечити родину, врешті, змушують суддю взяти хабар й вирішити справу не на користь дітей-сиріт, тобто зрадити той самий народ, у захисті інтересів якого він завжди вбачав смисл свого буття.

Лейтмотивні деталі оповіді (люлька і вогонь у грубці) виразніше, ніж у попередньому творі, переростають у символ — символ морального падіння героя. На місці вогню, який зігрівав суддю, лишається самий попіл. Замість ідеалш — лише згарище в душі («екзистенціальний вакуум». — В. Франкл). Так закінчується оповідання.

Жанр оповідання-спогаду не був випадковим ні для Кобринської, ні в еволюції жанрів малої епічної прози того часу. Саме цей жанр надавав сприятливі можливості до подальшого проникнення митця у внутрішній світ людини. Замість сюжетної розповіді тут своєрідний внутрішній портрет, замість конфлікту між героями — драма переживань. Проблематика переростає межі соціальних конфліктів, виходячи на ширші — філософські — горизонти: людина і світ, найчастіше чужий, ба навіть ворожий людині; художні прийоми — символічні елементи, орієнтація на емоційно-почуттєві художні структури.

Поезії у прозі в літературній традиції були найближчими до тих жанрів, що впливали на генезу оповідання-спогаду, рповідання-сповіді. Взагалі генеалогія оповідання-сповіді сягає значно глибшої культурної традиції, яка готувала розвиток сповідальної прози — попередниці імпресіоністичної новели. Слушно зазначає В. Н. Климчук, розглядаючи

сповідальну традицію від «блаженного» Августина і Ж.-Ж. Руссо до європейської, української та російської літератур початку ХХ ст.: «Сповідь — це один із проявів психології, внутрішнього життя людини, стан, під час якого відбувається осмислення й оцінка минулого, прийняття життєво важливих рішень, перегляд позицій, який знаменує іноді перехід у нову філософську якість»<sup>1</sup>. В. Дільтей вважає, що сповідь розкриває ставлення людини до власного життя в категоріях значення, цінності, сенсу, мети<sup>2</sup>. Осмислення життя згаданими персонажами Кобринської (пані Шумінською, суддею), як було показано, втілене в аналізі власних вчинків і пошуку найвищих основ буття, мотивів власної і чужої поведінки, прояснення смислу свого існування. Заглиблення в своє я та його ставлення до світу — найважливіша ознака, що ріднить жанр оповідання-спогаду, оповідання-сповіді із сповіддю взагалі.

І молодші письменники підхоплюють сповідальну стильову манеру, щоб сягнути глибин внутрішнього світу людини. Характерними в цьому відношенні є спроби Л. Яновської і Грицька Григоренка. Вони розширюють тематичні межі сповідальної прози, звертаючись до змалювання душі не тільки людини з інтелігентського кола, а й з селянського середовища. У творах нового покоління прозаїків відчутнішою стає екзистенціальна проблематика — пошуки сенсу буття, життя і смерті, самотність, відчуження людини від людини тощо.

<sup>1</sup> Климчу к В. Н. Проблематика і поетика творчості Е. Ста лева.- К., 1988.- С 123.

<sup>2</sup> Див.: Дильтей В. Цит. вид.— С. 139.

В оповіданні Л. Яновської «Смерть Макарихи» (1900) екзистенціальна проблема зазначена уже в назві. Намагаючись вийти за межі традиційного сюжету, письменниця в центр твору ставить «останню сповідь» героїні — селянки Макарихи. Смертельно хвора, вона пригадує своє життя «як один день». Тяжка нескінченна праця по чужих людях, жорстока економія, через яку, власне, вона й заслабла, дали змогу завести невелике господарство. З чотирьох дітей їй вдалося зберегти лише двох, а двоє померли. І от тепер Макариха лишає сиротами й цих двох дітей... Те, в чому вона бачила смисл свого існування — власне господарство, діти,— все руйнується, втрачає сенс.

У цьому творі письменниця не відмовляється повністю й від сюжетної оповіді: йдеться про те, що чоловік Макарихи змушений розпродати все, що роками вони набували, щоб поховати дружину. А коли невдовзі вже сватають Макара, письменниця в розповідь вплітає промовисту деталь: під час цієї розмови муха, що кружляє по хаті, загула, немов заплакала, припала до голівки сонної дитини й покинула оселю. Так через кілька днів вивітрилася й остання згадка про Макариху, що все своє життя поклала на створення родини, дому. Взаємопроникнення сповідальної й сюжетної оповідних структур, посилена увага до символічної деталі — в такий спосіб нова художня проза відходила від традицій реалізму ХІХ ст.

Внутрішній світ простої людини, прикутої до господарства, до плуга, виявляється не таким простим — він сповнений душевних трагедій і переживань. Одну з них — трагедію відчуження — Яновська майстерно показує в оповіданні «За ви-

соким тином» (1902). Воно побудоване як спогад шістдесятирічного Микити на схилі життя. Смерть стоїть уже на порозі, він і виглядає як мрець. І в душі спливають всі болі, всі образи, заподіяні йому людьми. Історія душі, логіка переживання героя ведуть його до страшного вчинку — вбивства власної онучки. Тема близька до порушеної майже в цей же час В. Стефаником у новелі «Новина». Проте причина вбивства, вчиненого Микитою, інша, ніж у випадку з Грицьком Летючим. Високий тин — це внутрішня огорожа, якою Микита відділив себе од світу. Кривда, якої він на довгому віку зазнав від людей, приводить його до висновку: «Увесь білий світ — то вороже поле, де стільки ворожих станів, скільки людей». І цьому ворожому І станіві Микита нізащо не хоче залишити найдорожче — свою внучку. Передчуваючи смерть, він заманоє дівчину на середину річки й топить.

Складний екзистенціальний момент життя головного героя розкривається в кінцівці оповідання. Микита хотів загинути разом із онукою, але його несподівано рятує сусід, від якого Микита усе життя гордив високий тин. Момент зустрічі з Людиною (до речі, близький за мотивом до «Intermezzo» Коцюбинського) сприяє прозрінню героя. І коли сусід пірнає вдруже, щоб врятувати й онучку, Микита з надією вглядається у воду. Але невблаганне життя не робить йому такого подарунка. Сусід знаходить онучку, та вона вже мертва.

У цьому життєвому моменті переплелися складні екзистенціальні переживання героя. Спочатку це втрата сенсу власного буття через неможливість адаптуватися в цьому світі й спроба самогубства та вбивства. Потім це — пробіск надії все ж таки

здобути цей сенс у підтримці людей, подоланні граничного відчуження. І, нарешті, ще одна трагедія — втрата того важливого сенсу існування, який пов'язаний із власними нащадками — духовним продовженням людини. І хоча письменниця не розкриває докладно сам психодуховний процес головного героя в цей момент, все ж сюжетно він окреслений точно.

У цьому оповіданні Яновська органічно поєднує стару й нову художні форми. Історію душі, логіку переживання (від образи до пекучого внутрішнього болю) вплетено у завершений трагічний сюжет. Форма спогаду, сказати б, оперта на логіку вчинків і головного героя, і персонажів, з якими він зустрічається. Кульмінація душевна збігається з кульмінацією подійною, життєвою, коли Микита зрозумів, що не може залишити онучку в сім'ї її батька. Така перехідна структура від сюжетного оповідання-спогаду до настроєвої психологічної новели свідчить про те, що остання виростала на ґрунті попередньої традиції — зображення фактів людського життя.

Спроби створення перехідних структур у прозі не були поодинокими. Елемент сповіді вносив і у цілком традиційні оповідні форми ноту імпресіоністичної структурності, поглиблював проникнення в духовний світ героя. Персонаж оповідання Грицька Григоренка «Старий-молодий» Грицько Зануда, поховавши свою жінку, будь-що хоче одружитися. Син, невістка, онуки заперечують, жодна з жінок його села не хотіла за нього йти, та він все ж таки знаходить собі дружину — багатодітну вдову без землі, без хати. Упертість Грицька Зануди дивує не тільки його сім'ю, а й односельців. Тим більше,

що і в цьому шлюбі він щастя не знаходить. Соціальний, сказати б, мотив його вчинку не зрозумілий нікому. Адже щойно одружившись, він кидає свою хату й іде в найми.

Мотив його вчинку розкривається у сповіді. Поховавши дружину, він раптом усвідомлює, що він старий і що його незабаром чекає смерть. З цим він ніяк не хоче погодитись: «Грицько знав себе скрізь за молодого». Завжди він один з перших у гурті й одягався молодцюватю: червона сорочка, «жиліот» з золотими гудзиками, грав на сопілці, танцював і раптом — старий... Автор не збивається на змаловання такого собі легковажного джигуна, його Грицько — людина веселої вдачі, по-своєму тонка, допитлива. У спогади героя влітаються його роздуми про сонце («Що воно таке сонце?» — «Лямпи?»), землю, квіти. Молодечий запал старого Грицька — це небажання погодитися з тим, що надійшов кінець життю. І він будь-що хоче довести собі й усім, що може ще оженитися як «молодий» (звідси й назва твору). Згадуючи своє життя, він доходить висновку, що, як і раніше, так і тепер не втратив до нього смаку, гостроти відчуттів, душа його не змінилася. Ця сповідь, яка влітається в марення Грицька після смерті дружини, показує справжню причину незрозумілого, здавалося, вчинку героя — своєрідний екзистенціальний протест проти смерті. Отже, й входячи в структуру сюжетного оповідання, сповідальний елемент поглиблює зображення психології героя, наголошує на філософсько-психологічних проблемах.

Сповідальна художня форма в творчості Кобилянської стала одним з основних принципів образного осягнення дійсності, зокрема психології

героїв. Слушно зазначає у зв'язку з цим В. Н. Климчук, що розвиток такої оповідної форми в новелістиці й повістях письменниці «став величезним кроком вперед у художньому дослідженні внутрішнього світу людини в українській прозі»<sup>1</sup>. Форма сповіді в її творах набуває й нових модифікацій: сон, мрія, уявна розмова або й просто вільне асоціювання думок, де на передній план висувуються не події і вчинки героїв, а, як слушно пише Т. І. Гундорова, «модель ліричного світовідчуття»<sup>2</sup> дійсності. Потік ліричного світовідчуття розкриває психологію індивідуума, дає змогу письменниці порушувати проблеми морально-етичного, філософського характеру, причому самостійне духовне зростання окремої особи пов'язується з ідеєю суспільного прогресу. Художня структура творів Кобилянської сповідального жанру — це ще один крок наближення до структури імпресіоністичної прози.

Не торкаючись усього комплексу проблем, пов'язаних з творчістю Кобилянської як найбільш яскравого представника перехідного, так би мовити, етапу еволюції української літератури в бік її якісного оновлення, звернемо увагу лише на ті сторони її творчості, які були пов'язані з розвитком психологічного імпресіонізму.

На відміну від Кобринської, Яновської, Грицька Григоренка, Кобилянська майже зовсім не вдається до хронологічної розповіді про життя героїв, від-

<sup>1</sup> Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті: У 5-ти т.— К., 1987.— Т. 1.— С. 433.

<sup>2</sup> Гундорова Т. І. Неоромантичні тенденції творчості О. Кобилянської: (До 125-річчя з дня народження) // Рад. літературознавство.— 1988.— № II.— С. 33.

ходить від норм епічного повіствування. Головне в її прозі — внутрішні почування персонажів, їхні переживання. Емоційна чуттєвість, характерна для поезій у прозі, стає стрижневою в структурі ряду цтворів. Сповідальний тон підсилюють ще минулий час оповіді й статус оповідача, крізь призму бачення якого й подається внутрішній світ героїв.

Характерним прикладом такого імпресіоністичного підходу до зображення психології персонажів є нарис «Impromptu phantasie» (1895). Сповідальна інтонація, ліричний, імпресіоністичний «мазок» виразно відчутні й в іншій новелі О. Кобилянської — «Природа». Миттєвий спалах кохання, пригоду в лісі письменниця розглядає не як поодинокий випадок у житті героїні, це — закономірний вияв природних начал жінки, її не-підвладності забобонам, її самоутвердження як активної сили в суспільстві. Внутрішній портрет героїні, поданий у спогаді на початку твору, є своєрідним психологічним аналізом її душі, мотивацією того вчинку, який здався б незрозумілим з погляду обивателя.

Сповідальна художня форма новели «Природа» визначала й своєрідні поетичні засоби: вони багато в чому належали ще до традиції XIX ст., але набували нової функції — відтворити потік переживань героїв.

Новела складається з двох частин — невеличкої першої та значно більшої другої. Аналогічно до поезії у прозі в обох частинах на передньому плані — перебіг почувань героїв, їхні бажання, пристрасті. Автор *ШШбтдетсья* у внутрішній світ героїв і розповідає про нього. Прикметно, що опис психології героїні (перша частина) цілком побудований

на модальних дієсловах<sup>1</sup> з яскраво вираженим оцінним значенням. Так, уже в перших абзацах твору іуєтричаємо цілу низку таких дієслів: «любила», «домagalася», «тужила», «ниділа», «марила», «вижидала», «бажала», «снила» і т. д. Кожне з цих слів є ключовим в абзаци і передає певну спрямованість героїні, її порив, прагнення до певного ідеалу. Самі абзаци скомпоновано так, що вони відтворюють перебіг почуттів героїні, задають оповіді певний іємпоритм, властивий поезії. Наприклад: «...Боротьбу любила так, як любиться пишні, багаті красками картини та сп'яняючу музику, і так само вона собі її уявляла. Іноді опановувала її невиразна жадоба чунства побіди...

Вона марила про щастя, котрого пестра повнота мусила б давити.

Вижидала його щоднини, жила раз у раз в ожи-  
тттНіііі чогось нового, далекого...

Нона страх бажала спинитися на морі, побачити  
Його раз у бурю, або як сходить сонце, або в Місячну  
ніч...» (I, 302; підкр. наші.— Ю. К.)<sup>2</sup>.

Вагатий внутрішній світ жінки, яка прагне своєї реалізації, передається через сукупність модальних мігші і в, що виражають відношення героїні до природи, до щастя, тобто до певної ієрархії духовних цінностей. Перехід від абзацу до абзацу — ніби

<sup>1</sup> Модальні дієслова — дієслова із значенням можливості, "Лни'м'тковості, бажання, тобто дієслова, що виражають відно-  
иГ'пши того, хто говорить, до змісту висловлюваного» (Розен-!  
it її в Д. Э., Тепкова М. А. Словарь-справочник лингви-  
шГіГ'Г'ких терминов,— М, 1985.— С 131).

<sup>2</sup> Гут і далі посилання на> Кобилянська О. Твори: У ) « г, ФС,  
1983 (римською цифрою позначаємо том, арабок тт сторінку).

переливи емоцій чутливої жіночої натури, так само, як це мало місце в поезіях у прозі чи у «Valse melancholique». З усього комплексу почувань та її ставлення до навколишнього вимальовується психологічний портрет героїні.

Власне, вся сукупність лексичних засобів, тропіку спрямовано на відтворення почуттів героїні, але дієслова є ключовими, вони надають оповіді руху, передають динаміку психологічних процесів. *f*- У другій частині новели письменниця, так само (з опертям на чуттєву сферу, створює психологічний портрет молодого гуцула; по суті, цьому присвячена вся друга частина. У ній, як і в першій, простежується логіка розвитку почуттів. Правда, Кобилянська тут використовує інші художні прийоми для відтворення душевних порухів героя. Зокрема, новела багата на ісоїїр, він також виступає засобом передачі почуттів і переживань. Узяти хоча б порівняння. "Колір тут прямо не названий, проте легко відтворюється в уяві. Наприклад: «кров пливе йому в жилах, і поперед очі ходять іскри...» (I, 306); «миготять тисячі іскор» (I, 311); «його лице побіліло, мов із нього сплила остання краплина крові» (I, 313); «кров кружила йому в жилах, мов скажена» (I, 315); «стояв нерухомо, мов тигр на чатах» (I, 317); «кинув капелюхом об землю, мовби в ньому гніздилися всі сумні думки його» (I, 321) і т. д. і Почуття героїв у творах Кобилянської взагалі метафоризуються, гіперболізуються, персоніфікуються. Сфері почуттів письменниця приділяє надзвичайно велику увагу, адже саме вони стають чи не головним об'єктом її психологічного аналізу, їх «потік» і складає основу структури твору, тобто є структуротвірним.

У мовному плані твори Кобилянської, як і інших представників сповідальної прози — Кобринської, Яновської,— зберігають ще риси літератури ХІХ ст. Це виявляється зокрема, в тому, що почуття передаються здебільшого номінативно — безпосеред- ■ Ньо через їх називання, тобто за допомогою відповідних узагальнюючих слів (скажімо: бажала, хотіла, снила; "абоТтуТа, ненависть; або: чудово, гарно і т. д.): ""Тгг"И у психологізації характерів у творах Кобилянської доволі відчутна ще реалістична традиція, коли внутрішнє передається через зовнішні вияви — портрет героя, його дії, рухи, вчинки. Можна знайти й типологічно близькі портрети героїв у Кобилянської та Панаса Мирного. Порівняймо, наприклад, описи зовнішності селянок — Докії («Земля») та Пріськи («Повія»). Докія: «її ісока стать держалася вправді завсіди прямо, мов боснп, по її певнім ході й по поставі, трохи штивній, Можна її було вмить між іншими відрізнити, однак П пірне колись обличчя постаріло передчасно. Між Мклро зарисованими, високо піднятими чорними нринпми зарились хмарні зморшки, що не виглад-і.viinjiМСь ніколи. її очі дивилися майже все пону-Г'ИМ, зажуреним поглядом, а коло уст зарисувалася ниПока лінія болю. Жура гнула її додолу» (II,7). Ірігька: «Не диво, коли в сорок літ прижилося - пніти; глибокі зморшки порізали високе чоло, ірбували колись повне рум'яне обличчя, спершу пивши та вив'яливши його; воно стало жовте, ччина; високий стан осів, пряма спина зігну-ії дугу, а колись блискучі очі погасли-поблідли, лідне квітка на морозі...»<sup>1</sup>.

Мирний Панас. Твори: У 2-х т.— К., 1983.-- Т. 2.—





Ці два портрети схожі не так спільними деталями і (стан, зморшки, очі і т. д.), як єдиним прямим, а не і опосередкованим підходом, докладним описом зовнішності, чого вже не зустрінемо в Коцюбинського, Стефаніка (пор. також портрет у К. Гамсуна), які « виділяють в портреті одну-дві деталі (нерідко подані в переломленні через сприйняття інших героїв) і через них намагаються «схрїтити» характер.

Проте основу твору все ж таки становить емоційна, орієнтована на психологізацію, художня структура, в якій і колір, і пейзаж підпорядковуються передачі почуттів героїв. Так, у першому розділі новели «Природа» пейзаж, як і в І. С. Не-чуя-Левицького, ще значною мірою зображальний, тобто слугує засобом відтворення психічного стану героїні. Наприклад: «Дикі Карпати! Вона знала їх і горду, замкнену красу... У вересні тягнеться від дерева до дерева павутиння, майже безконечно, і світиться на сонці; а в лісі тихо-тихо... У долині воно трохи інакше. Там воздух, бачиться, повен запаху айстрів, і на всьому лежить легкий сум. Се ж меланхолія...» Кольори тут також не названо, але вони легко асоціюються з такими знайомими предметами, як дерева, павутиння, сонце, айстри. | / Малюнок зроблений мазками, розмитий: лісова картина наче переломлена крізь мереживо павутиння, а краєвид долини (вже зовсім, як у імпресіоністів) бачиться крізь повітря, забарвлений тужливим, меланхолійним настроєм.

Такий намальований напівтонами пейзаж, відтворений з погляду героїні, й у другій частині твору, але тут він уже зображально-виражальний, як у Коцюбинського, тобто передає почуття героїв. Скажімо: «Вона оглянулася полохо... Авжеж. Та са-

мп темно-зелена пропасть, та сама скалиста гора онде праворуч, поросла рівними, як свічки, смереками, а посеред них ніжні білі берези; з моху піростали буйні папороті й сям-там стрункі дзвінки... Тінистий холод охопив її тіло» (Кобилянська, I, 311). Пейзаж передає почуття занепокоєння героїні. І чим далі її тривога зростає, тим більше ліс никає її: «Ліс ставав щораз густіший і дикіший...» (Кобилянська, I, 315). І навпаки, в момент любовного екстазу пейзаж їй бачиться зовсім іншим: «Осліплює і немов упоєне побідою, заблисло сонце ни заході пишним золотом, и ніжно-ясні облаки навколо перемінилися в яркий червоний жар» (Кобилянська, I, 317). В усіх трьох випадках, як і ти галі в другій частині, пейзаж поданий деталями-мазками, у напівтонах або з перевагою якогось одного кольору; він пов'язаний з передачею переживань героїв, органічно вплітається в емоційно-художню структуру новели і близький до імпресіоністичної манери письма.

У новелі «Природа» помітне становлення ще одного художнього прийому, властивого імпресіонізму — це — кут зору оповідача. В обох частинах твору інт юбразуване подається крізь призму бачення то і пишної героїні, то легіня. Скажімо, той самий гей-»нж, який інтелігентній «пані» бачиться у замріяних ЮНІХ, зовсім інакше сприймається гуццлом, відповідно до його душевного настрою: «Поглянув уважно мінісред себе в вертеп, з котрого добувалися біляві чпїки, що, немов подертї, вкривали вершки дерев» (I,

і Його розбурхана, кипуча душа загоряється ша-

і чо пристрастю, коли він зустрічає дівчину в лісі.

оргрет на тлі природи передає саме це почуття: пііму здавалося, що від блиску сонця пишне її тіло

прозирало до нього крізь її легку, ясну одежу. Він бачив докладно всі його форми і зариси, чув їх так, як чується зблизька сильно пахучу, оголомшаючу рослину. Кров кружила йому в жилах, мов скажена» (1,315). Зорові враження переплітаються з нюховими, колористичні мазки, окреслений крізь одяг малюнок тіла,— все це надає епізодові імпресіоністичної забарвленості. Подібно до портретів утворах Гамсунатууже не опис зовнішності, а саме передача вражень від неї.

Діалог у творі також пройнятий музикою, яка слугує продовженням передачі почуттів героїв. Дві своєрідні партії їх голосів спочатку йдуть паралельно, не перетинаючись (внутрішній монолог, потік світосприйняття), відтворюючи певну поліфонію почуттів, яка підсилює драматургічне начало новели. Потім вони зливаються в єдине симфонічне суголосся розбурханих емоцій. Тоді й пейзаж сприймається героями однаково піднесено: «Перед їх очима розстелився чудний вид. Великанські, порослі лісом верхи гір, синьо-темні пропасті, праліси, буйні полонини — усе разом погружене в синьому. І не далеко все те було. Ні, таки цілком близько від них пнялася гора на гору, лиш безоднями розділені. Над усім тим чисте чудно голубе небо» (I, 315).

У побудові діалогу письменниця виявляє неабияку майстерність проникнення у внутрішній світ героїв. Їхні репліки не так дають інформацію про обставини чи події, як відтворюють почуття героїв, розкривають ставлення один до одного. Так, у другій частині новели «Природа» крізь призму спогадів, переживань молодого гуцула постає епізод його зустрічі в гірському лісі з вродливою панночкою. Відбувається така розмова:

«— Ти з долини, з міста?»

— Аякже.

— Там багато красних домів, але й багато людей. Місто велике. У нас, у селі, лиш пан отець сидить у великому домі; нам їх не потрібно.

— Чому не мешкати й вам у великих домах? — ■ питала.

— Чого? Або ми пани? То ті, там, у долині, мині!» (I, 308).

З перших слів діалогу письменниця показує двох рідних і за соціальним станом, і за поглядами людей. Героїня ставиться до гуцула трохи зверхньо. Це

• гпе зрозумілим із наступних реплік:

\*— Оце місто в долині дуже мале,— закримітила вона, ■ повчаючи,— є сто раз іще більші міста. Він засвітав із дива, захитав оглядно головою.

— Пані!

— Не кажи мені «пані»; я не віддана.

— У тебе нема пана?

Вона похитала головою, тим часом як її великі

• >ї дивилися • поважно на його губи...» (I, 309).

Панночка намагається затіяти певну гру з молодим хлопцем, адже вона давно його знає, сказати " точно і він їй подобається.

Дивуючись освіченості дівчини, хлопець вигукує «ПАНІ!», маючи на увазі її кругозір, ба навіть соціальний статус. Героїня, навпаки, використовуючи інше значення слова «пані» — заміжня жінка, легко переводить розмову в інтимний план. Так, граючи на багатозначності слова, письменниця досягає розкриті внутрішніх порухів душі героїв у діалозі. Ця щирість прихована і передає, з одного боку, наростання почуттів героїв, з другого — небажання першим зробити крок назустріч.

Драматичні умовності діалогу, підтекстове звучання реплік підтримуються авторськими ремарками, вдало використаними художніми деталями, через які розкриваються справжні почуття героїв. Так, ремарка автора щодо панночки, яка дивилася\* «поважно на його губи», не випадкова, — коли і вона у вікно вперше побачила легіня-гуцула на своєму дворі, то немов виправдовувалася перед собою, ніби його зовнішність цікавить її виключно як модель для портрета: «хотіла б раз побачити очі і його уста зблизька... Тільки раз — потім! уже малювала б напам'ять...» Ця деталь, повторена\* вдруге вже в діалозі, набуває підтекстового значення, — показує підсвідоме зародження кохання\* до хлопця.

Майстерно аранжуючи діалог різними художніми засобами, письменниця надає йому напруженості, ритму, досягає виразної передачі потоку підсвідомих імпульсів героїв. Їхні душевні порухи й стають\* основною дією у творі, в якому сюжетне начало досить ослаблене.

Кобилянська так лаконізує репліки діалогу, часто відмовляючись від авторських ремарок, що він звучить мов своєрідна грайлива пісня:

j

«...Він сказав се, якби без свідомості.

i

— Так!

1

— Пощо? I

— Я ж мушу!..

1

— Сідай трохи!

— Не хочу!

— Чому ні?

— Тому...

— Та сідай!

Се звучало мов розказ» (I, 316).

Ремаркою після діалогу авторка підкреслює, що ця розмова звучала незвичайно на тлі зачарованої природи.

Внутрішній сюжет проливає світло і на підтекстовий смисл назви твору — «Природа». Спочатку вона мотивується залюбленістю героїні в красу нашколишнього світу, тонким відчуттям прекрасного в житті. Однак далі з'ясовується й інший зміст *ШУМІЙ* — це велике значення в житті людини не тільки соціокультурних складових, а й природного начала — сексуального інстинкту. Тут, безперечно, йошачився вплив Ніцше, яким захоплювалась Ко-Гіляньська, з його ідеєю поєднання в людині аполлонівського (культурного) і діонісійського (біологічного) начал. Саме впливом природного й пояснюється раптове, наче блискавка, спалах кохання героїв. І в цьому розумінні письменниці не чужий і натуралізм. Вона детермінує вчинки героїв також і психофізіологічними причинами. Проте соціальна нерівність, значний культурний бар'єр, як це пролядає з підтексту новели, призводить до того, що і чі і и випадкова зустріч лишиться, очевидно, тільки рідом, хоч і пам'ятним, спробою героїні довести її, що в коханні вона є такою ж вільною людиною, якою хотіла б бути і в соціальній сфері.

І одії, картини природи й діалоги становлять конроп і є розгортання тих почуттів, які номінативно поіпчені модальними дієсловами. Взагалі форма сподії, оповитих певним почуттям, переливами емоцій, характерна стильова ознака новелістики Коби- (мінської). Багато творів прямо й починаються зі іпідів: «Кожим разом, коли долітають до мене іржественні, поважні звуки дзвонів, пригадують вони мені...» («Impromptu phantasie»), «Наче сон весня-

ний, виринають у моїй душі спомини» («Час»), «Скільки разів чую регементову музику, все пригадується мені...» («Мужик»). А новела «Некультурна» цілком складається з епізодів-спогадів, що їх гуцулка переповідає знайомій пані.

Прикметно, що не тільки у творах, написаних і Кобилянською у жанрі сповіді, а й інших помітний імпресіоністичний мазок, фрагментарність композиції, увага до "кольору, музики мови. Так, у творі «Він і вона» (1892) пейзаж, який передає інтимні почуття героїв, забарвлюється в теплі ко-І льори, переважають розмовні інтонації, темпоритм, притаманний поезії у прозі: «осінні барви листя... f Золотаво-жовте, змиане з зеленню, або жовто-че-І рвоне між зеленню, відтак — темно-зелене, а зда-' лека — темно-синє... В цілім парку величний спо-і кій, хвилями шелест і шолопання птахів між листям, l між галузям, і гра світла, десь-не-десь опізнений цвіт рожі й запах відцвітаючих айстрів...» Речення Гнеповні, еліптичні, наче музичні фрази. Перехід від однієї до другої частини речення раптовий, несподіваний, що створює уривчастий ритм оповіді. Пейзаж-враження в цілому підпорядкований відтво- -\ ренню настрою героїні.

Музичність і мальовничість характерна й для ба-І гатьох інших творів Кобилянської, зокрема повісті «В неділю рано зілля копала. ...» (1908). І тут за допомо- гою пейзажів, ритмізованої мови письменниця пере- дає переживання, почування героїв. Характерною для цього твору є і така художня форма музичності, як повтор-відлуння. Посилюють музичність оповіді й органічно вплетені в неї народні пісні.

Імпресіоністичного забарвлення картини природи набувають завдяки символічним кольоровим дета-

лим: «біла стежка», що нею часто їздить Гриць, ходить Тетяна; «Білий камінь», де вперше і потім ще не раз іустрічаються герої, і т. д. До речі, ситуація першої іустрічі героїв дуже подібна до такої ж ситуації в но- велі «Природа», де символіка деталі «Білий камінь» лише ледь намічена, у повісті же вона розкривається повною мірою. Письменниця у вирішальний момент інов приводить Тетяну до «Білого каменя», під яким росте отруйне зілля. Символіка життя і смерті переп- літається в значенні цієї художньої деталі. «Біла стеж- КП» — символ долі. Різна для різних героїв, у Гриця вона трагічно обривається.

Втім колористика повісті наближається вже не Тик до імпресіонізму, як до символізму, хоч у цілому твір написаний у неоромантичній традиції. Пока-Йіііа в цьому відношенні кінцівка твору. Щоб ді-Інптися про свою майбутню долю, Тетяна, за народним звичаєм, на Івана Купала кидає вінок з Червоних маків у річку і стежить за його рухом. Ніиок поринає у річкову глибіню... У кінці твору Ці ж деталі «вінок» і «червоні маки» стають символами смерті: «Там, де глибина царювала, де камінь-велет спокійно означав неповорушну глибину ріки, де на дно її утонув колись Тетянин вінок, і іонв на поверхні блискучої води, притулившись н« каменя, один великий цвіт червоного маку. Другій, припершись аж до берега ріки, ждав — і як пій, і собі не рухався» (II, 460). Дві долі, що не найшли одна одну... Колористика створює певний <іс грій повісті, часом піднесено мажорний, часом иочисто мінорний.

Ми розглянули тільки деякі твори окремих аварій, щоб показати певну стильову тенденцію, яка -і питалася в напрямі до імпресіоністичного пи-

сьма. Але прикметно, що й у творчості старших майстрів слова (І. Франка, Панаса Мирного), і в прозі молодших письменників, які продовжували реалістичну традицію XIX ст. (С. Коваліва, Т. Бордуляка, А. Чайковського, А. Тесленка), в кінці XIX — на початку XX ст. намічається якісне оновлення стилістики. Слушно зауважує І. Денисюк стосовно поетики реалістичного оповідання XIX ст.: «Структура такого оповідання здебільшого імітувала стару «житійну» прозу — твір будувався на хроно-топі всього життя героя і відображав стабільні якості характеру, не дошукуючись у переломних моментах долі вияву неznаної сутності людини»<sup>1</sup>. Іншими словами, це був типовий епічний твір із подійним сюжетом, що розгортався у звичайній хронології, з чітко окресленими характеристиками.

Якісне оновлення поетичних засобів у письменників, котрих можна було б назвати традиціоналістами, найбільш помітно виявилось в редукуванні / описових елементів — пейзажу, інтер'єру, портрета і тощо. Іншим стає у традиціоналістів і сюжет. Найчастіше — це сюжет-метафора, сюжет-символ (у І. Ю. Кміта, Б. Легасого, С. Яричевського), який розкриває певну філософську думку або глибоко захований мотив вчинку героя.

Письменники «нової» школи, створюючи свою рідну новелу настрою, передусім руйнують традиційний подійний сюжет. Однією з форм переходу до новели настрою стає проза, в якій особливо відчутна сповідальна структура. І не випадково, і оскільки саме в цій прозі відбувається зміна

<sup>1</sup> Денисюк І. О. Українська новелістика кінця XIX — початку XX ст. — С. 13.

художньої форми, пов'язана з появою оповідача Нового типу. Це було суголосне загальним тенденціям розвитку художнього мислення в світовій літературі.

Д. В. Затонський, розглянувши роль автора у Творах зарубіжної літератури XIX і XX ст., відзначає еволюцію від «всевідання» до «зникаючого автора», тобто такого, який ховається за своїм героєм. (Ця остання особливість авторської ролі фронтально розвивається в усіх європейських літературах із Початку XX ст. і до наших днів<sup>1</sup>.) «Набувають переваги художні структури,— пише дослідник,— ліричного, суб'єктивного характеру. На передній план виходить особа, що розповідає, або ж та, про яку йдеться. Цю тенденцію сучасного літературного Процесу пояснюють по-різному. Для одних вона негативна, суб'єктивістська, занепадницька, така, що свідчить про розгубленість, про втрату орієнтирів. Інші пов'язують її з підсиленням цікавості До глибин людської психології. Кожне з цих пояснень по-своєму слушне»<sup>2</sup>. Цю зміну авторської ролі, по суті, відзначив ще Франко, говорячи про Новелістів «нової» школи. Безперечно одне, що ІМна ролі автора від «всевідання» до «зникаючого» Щ героєм сприяла поглибленню психологічного аналізу особистості. Проте переважання кута зору Героя у сповідальній прозі хоч і зближувало її з імпресіоністичним письмом, та не повною мірою.

<sup>1</sup> Див.: Адмони В. Поэтика и действительность: Из наблюдений над зарубежной литературой XX века.— Л., 1975.— П.

<sup>2</sup> Затонський Д. В. Про авторську позицію і авторську роль // Рад. літературознавство.— 1967.— № 2.— С 50.





Найважливіше, що відрізняє кут зору оповідача сповідальної прози від прози імпресіоністичної,— / це позиція в часі. У творах сповідального характеру ~-кут зору автора обернений переважно в минуле, у творах імпресіоністичних — не тільки в сучасне, а й в дану актуальну мить. Наче все, що бачить, чує герой, знімається кінокамерою за його плечима (пор. «автор за спиною героя» — М. Бахтін).

Жанр поезій у прозі змінював кут зору автора і від «всевідання» до погляду однієї особи — ліри- I чного героя. І в цьому його чимале значення як | Тпколіімпресіоністичної прози. Сповідальна проза і в цьому відношенні пішла далі поезій у прозі, бу- I j дуючи свою структуру не тільки на зовнішніх про- I сторово-часових вимірах, а й на «законах душі» І (Кобиланська); Проте якщо у творах сповідального І жанру здебільшого відбувається осягнення, сказати і б, історії душі, то імпресіоністична новела зосере- і джується на кожній окремій миті людського існу- І вання, намагаючись з~ційх безконечно малих мо- І ментів життя душі вибудувати ланцюжок «роботи» І людської психіки, конкретне буття духу. І

Нарешті, у творах сповідального жанру помітна І тенденція і до використання тих художніх засобів, які І властиві суто імпресіоністичній прозі. Це насамперед І виявляється у застосуванні художніх засобів суміж- я ' них мистецтв. Дедалі пліднішими стають ідейно-ес- І тетичні функції живопису в літературі — колір^світ... І лотінь, напівтони, композиція, зроблена мазками: а Д Тйкож вплив музики — темпорйтм, звукові образи то- Я що. Елементи імпресіоністичної поетики в ході фор- Я мування нового типу психологізму, що відбувається Я у творах сповідального жанру, готували появу власне Я імпресіоністично-психологічної прози.

# Ш

## РОЗДІЛ

### Імпресіонізм як стильова течія в українській прозі

Серед багатоманітних жанрових різновидів прози кінця ХІХ ст., як бачимо, з'являються такі твори, що якісно відрізняються від традиційного реалістичного письма. Це було однією з прикмет загальної тенденції оновлення художнього мислення доби. Навіть письменники старшого покоління, зокрема Франко й Панас Мирний, у цей час намагаються писати інакше. їхні твори стають лаконічнішими, менше уваги надається описам і деталізації побутових обставин і більше — психології та суб'єктивній сфері людини. Так, стосовно новаторства Франка в цей час Л. М. Новиченко зауважує: «Досить прикметною є й друга риса реалізму І. Франка — напружений, іноді драматично ускладнений психологізм, а також деякі елементи того, що Ф. Достоевський, досвід якого теж був у полі зору І, Франка, називав «фантастичним реалізмом»<sup>1</sup>. Подібні процеси відбуваються і в російській літературі,

Новиченко Л. Н. Иван Франко — писатель // Иван  
■І'чпшо и мировая культура: Тез. докл. междунар. симпоз.— С. 15.

зокрема в творчості Л. М. Толстого. Власне, заходили загальні зміни художнього мислення в європейській літературі на межі століть.

Аналізуючи творчість письменників старших і молодших, Франко точно визначає принципову відмінність між ними: «Коли старші письменники,— говорить він,— виходять від малювання зверхнього світу — природи, економічних та громадських обставин, і тільки при допомозі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення. Властиво те оточення само собою їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лише тоді й остільки, коли й оскільки на нього падають чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати»<sup>1</sup>. Отож коли Франко, характеризуючи українську літературу цього періоду, стосовно молодих письменників вживає вислів «молода генерація», то він має на увазі не тільки письменників нового покоління, а й носіїв нового художнього мислення. Старші письменники відчували вплив молодших, а молодші, зростаючи в колі старших, спирались на традицію, яка була вироблена ними. Чи означає це, що молодші лише розвинули, оновили цю традицію, чи створили щось якісно відмінне від неї? Це питання принципове і безпосередньо пов'язане, з відповіддю на проблему імпресіонізму як перехідного явища. Тобто чи був імпресіонізм лише оновленням стилістики в межах реалістичного типу

<sup>1</sup> Франко І. Збір. творів: У 50 т.- К., 1982.- Т.35.- С. 108.

і

творення, чи становив явище принципово нове, відмінне від реалістичного об'єктивізму?

Мабуть, творчість жодного з письменників «нової» школи не може такою мірою сприяти глибшому розумінню відповіді на це питання, як творчість Коцюбинського. Саме в такому аспекті нас і цікавитиме імпресіонізм письменника, але не тільки. Творчість Коцюбинського віддзеркалювала загальні процеси, що відбувалися в художній практиці як України, так і Європи. Він, як і більшість письменників його покоління, проходив «школу» поезії у прозі, тяжів до заглиблення у внутрішній світ людини подібно до тих, хто писав у річищі сповідальної стильової тенденції. Тож еволюція його творчості — це певною мірою відбиття складних процесів розвитку художнього мислення доби. Втім, на відміну від письменників, сказати б, сповідальної стильової тенденції, у творах Коцюбинського з'являється і принципово нова якість — це актуальна концепція часу, властива імпресіоністичній літературі. Тому стиль Коцюбинського цікавий у двох відношеннях — як в історичному, так і в теоретичному.

### */ І. Михайло Коцюбинський. Психологічний імпресіонізм*

В українському літературознавстві останніх трьох десятиліть погляди на стиль Коцюбинського зашали значної зміни: від цілковитого заперечення Імпресіонізму письменника (П. Й. Колесник, Ф. А. Приходько та ін.) до часткового зближення

його з імпресіоністами (Н. Л. Калениченко, М. О. Костенко та ін.) і, нарешті, аж до повного визнання імпресіонізму Коцюбинського (І. Іваньо, Д. С. Наливайко), щоправда, лише як однієї зі стилєвих течій реалістичної літератури. Процес цей пов'язаний як із переосмисленням творчості видатного прозаїка, подоланням вульгарно-соціологічних підходів до її оцінки, так і зі зміною розуміння самого імпресіонізму, що намітилась в останні роки. Характерним прикладом цього є вже згадувана праця Д. С. Наливайка.

Аналізуючи ідейні, філософські та естетичні основи імпресіонізму в живопису та літературі, дослідник стверджує, що немає підстав протиставляти останній реалізму. «У літературі,— пише він,— імпресіонізм на свій кшталт, у своєрідних формах продовжував той рух до жштеподібності, до природності, «незробленості» зображення, яке в цілому було властиве реалізму другої половини ХІХ століття». Сенсуалістичний матеріалізм і демократичний характер цього мистецтва становили той фундамент, на якому розвивалася і реалістична література. Тому імпресіонізм приваблював Коцюбинського, позначився на творчості Кобилянської, а також російських письменників — Чехова та Буніна.

Простежуючи причини, які на тривалий час загальмували об'єктивне дослідження імпресіонізму, Д. С. Наливайко виділяє насамперед вульгарно-соціологічний підхід до складних художніх явищ, що поширився в 20—30-х рр. під впливом авторитетних на той час учених В. М. Фріче та І. І. Йоффе.

<sup>1</sup> Наливайко Д. С. Цит. вид.— С 175.

А також — концепцію імпресіонізму Р. Гаманна, яка надовго запанувала в науці. «Гаманн,— пише дослідник,— тлумачив його як занепадницьке, декадентське мистецтво, більше того, як світоглядну, соціально-етичну й естетичну основу декадансу, його субстрат»<sup>1</sup>. Такий підхід до імпресіонізму спостерігався майже до останнього часу.

Щоправда, в літературознавстві української діаспори творчість Коцюбинського давно інтерпретується як цілком імпресіоністична, пррге смисл у це поняття вкладається відмінний від того, що його пропонують сучасні итчизнянТдо^ЯддоШГТак, укладачі канадської енциклШеда^ІЗИaIgie'Ха\*^йгicI8e Encyclopedia)» (1f63) пишуть, що новелісти «нової генерації» розпочинають" новий напрям у мистецтві, насамперед імпресіонізм, з його інтересом до вражень і переживань, особистого сприйняття подій і т. д. (Рг"t032)Г ""\*""-•■-«-

<sup>1</sup> Коцюбинський, Стефанік, Марко Черемшина, Кобилянська та деякі інші розглядаються тут як письменши-імпресіоністи. Характеристики творчості окремих"новелістів^ цьому розділі об'єднано під загальною назвою: «Доба модернізму». І це не випадково. Зближення, а часом і ототожнення, понять *модернізм* і *імпресіонізм* у зарубіжному літературознавстві свідчить" про"теГщо цей стиль розглядається вже за межами реалізму.

Варто звернутися до першого-ліпшого зарубіжного дослідження літературного процесу кінця ХІХ — початку ХХ ст., аби пересвідчитись, що це гак. За прийнятою тут концепцією розвитку художніх напрямів у світовій літературі модернізм — це наступний етап розвитку мистецтва взагалі: ре-

<sup>1</sup> Наливайко Д. С. Цит. вид.— С, 158.

алізм як домінуючий напрям відходить на другий план, йому на зміну приходить модернізм. Деякі дослідники роблять спроби навіть точно визначити рік занепаду реалізму і виникнення нових ідейно-художніх напрямів і стилів у розвитку літератури. Так, укладач своєї антології висловлювань відомих письменників про типи художнього мислення американець Рональд Стромберг у передмові до / цього видання пише, що реалізм: "у європейській / літературі існував з 1848 по 1871 р., далі настає доба натуралізму (1871-1890) і символізму (1890—1914)<sup>1</sup>. В інших джерелах / цей останній етап пов'язують<sup>5</sup> з неоромантизмом, / імпресіонізмом, модернізмом і т. д. Не так істотно! в даному разі, якому з напрямів віддається перевага, головне — інше: реалізм як панівний тип художнього мислення в європейській літературі в останній чверті XIX ст. відходить на другий план.

Такого ж висновку стосовно поглядів зарубіжних дослідників доходить і Д. В. Затонський: «... більшість буржуазних літературознавців вважала [а слід додати, що й продовжують вважати.— Ю. К.] реалізм однією з багатьох шкіл, у кращому разі — однією з течій, що змінювали одна одну в мистецтві \ XIX ст. Реалізм почався зі Стендаля і Бальзака і \ начебто закінчився на Флобері. За ним настав натуралізм, потім імпресіонізм і т. д.»<sup>2</sup>. Тобто реалізм розглядається зарубіжними критиками як один зі стилів, форм, пов'язаних із життєподібним, фото-

<sup>1</sup> Див.: Realism, Naturalism and Symbolism; Medes of Thought and Expression in Europe. 1848-1914.- New York, 1968.- P. IX.

<sup>2</sup> Затонский Д. В. Европейский реализм XIX в. : Линии • и лики.- К., 1984.- С. 13.

графічним і фактографічним відображенням дійсності, який втрачає панівні позиції на певному етапі розвитку літератури.

Д. С. Наливайко ж вважає, що натуралізм та імпресіонізм розвиваються на спільній філософській осі, що сягає ГСШВріаштичноб"Т"сенсуалістично матеріалістичного осмислення життя. Думається, цей висновок вимагає уточнення. Зокрема, звернемося до поглядів українських літературознавців 20<sup>^^</sup>глх, щоб побачити, що вже тоді імпресіонізм Коцюбинського не розглядався як різновщраашц,^'-

Характерним прикладом є стаття Ю. Савченка «На камені»: (До аналізу імпресіоністичного стилю М. Ксь, цюбинського)». Спинитися на її розгляді "тим важливіше, що вона є типовим взірцем тогочасного аналізу художнього твору. Формула, якою Ю. Савченко намагається представити основну концепцію творчості нидатного новеліста,— «імпресіонізм плюс соціологізм». Після розгляду нов^"Ша"каіейііГТ!авчежб доходить висновку: «...Коцюбинський у стремлінні імпресіоністично зафіксувати свої індивідуальні враження, виходячи з суто мистецьких завдань, часто несвідомо, будучи близьким до марксизму, відбиває правдішо суто об'єктивні процеси життя»<sup>1</sup>. На думку дослідника, Коцюбинський постає цілком як

письм^ЩЩ^9ДЕВВЖ> ба <sup>кавіть</sup> «Ш,МШmü'» поборник ідеї «мистецтво заради мистецтва», котрого передусім цікавить фіксація своїх індивідуальних вражень. Естетизація, на яку звертає увагу Савченко, ііірішді, була властива Коцюбинському, як і всій Ноіочасній літературі, на чому наголошував і

<sup>1</sup> Критика.- 1928.- № 4.- С 91. X—

- І. С. Нечуй-Левицький у статті «Українська декадентщина».

Цікаві спостереження Савченка і щодо імпресіоністичної поетики новели Коцюбинського. На його думку, імпресіонізм полягає в зображенні навколишнього крізь призму сприйняття героїв та автора. По суті, йдеться про психологічний імпресіонізм. Так, Савченко пише: «Цей основний мотив — вражіння автора — розподіляє він між собою і своїми персонажами. Собі автор бере природу, оточення, героям дає право відтворювати свій внутрішній світ, як вони його собі уявляють. Обидві ці ланки одна одній акомпанують і виходять з основного вражіння, та, врешті, персонажі не можуть думати інакше, як сам автор»<sup>1</sup>. Якщо перекласти цю думку сучасною понятійною мовою, то тут йдеться про важливе ідейно-художнє явище зміни кута зору оповідача — від «всевідання» до «зникаючого автора» (за термінологією Д. В. Затонського).

Починаючи свої перші реалістичні твори в душі Нечуя-Левицького та Панаса Мирного, Коцюбинський з часом виробляє власну стильову манеру. Однією з особливостей її було заглиблення у внутрішній світ людини, показ діалектики душі героя, "його характеру в процесі руху і змін. Все це супроводжувалось пошуком нових естетичних принципів, прагненням творити в душі нових віянь європейської літератури початку ХХ ст.

Поетика прози письменника при цьому розвивається у двох напрямках. З одного боку, він не відмовляється від традиційного подійного сюжету, з другого — моделює складніші форми художньої

<sup>1</sup> Критика.— Цит. ст.— С. 86.

умовності, в яких, зокрема, характер розкривається через внутрішні душевні процеси. Ці дві стильові тенденції взаємодіють як у кожному окремому його творі, так і у творчості в цілому. У зв'язку з цим спостерігаємо у Коцюбинського певне чергування творів то з переважаючою сюжетно-подійною основою, то настроєво-імпресіоністичних. Інший дослідник 20-х років Ф. Якубовський слушно відзначав, що імпресіонізм Коцюбинського розвивається на ґрунті не тільки попередньої української, а й європейської традиції. Зокрема, він писав: «Ставши щодо стилю типовим письменником-імпресіоністом, Коцюбинський зумів скористати й найкращі традиції реалістичної школи неукраїнської, а саме класичної французької реалістичної школи»<sup>1</sup>. Водночас Якубовський категорично заперечує приналежність\* Коцюбинського до реалістичного напрямку в літературі. Аналізуючи еволюцію його творчості, дослідник писав: «Відзначаючи величезне значення творчості Коцюбинського в усій українській літературі, визначаючи цю творчість як певний етап, що не втратив свого значення і для сучасної літератури як одно з найцінніших надбань дореволюційної української літератури, ми, проте, повинні цілком чітко оцінювати його ідеологічно-художній шлях, оцінювати глибоку кризу народницького світогляду й побудованої на цьому таки світогляді імпресіоністичної школи в його творчості»<sup>2</sup>. В іншому місці він висловлюється ще точніше: «Це [тобто імпресіонізм.— Ю.К.] є школа буржуазної літера-

<sup>1</sup> Критика.- 1928.- № 4.- С. 43.

<sup>2</sup> Цит. вид.— С. 51.



Коцюбинського не вкладається у формулу про типові характери в типових обставинах.

Складний механізм мотивації, в якому беруть участь і зовнішні чинники, і внутрішні — свідомість і підсвідомість, соціальні та природні потреби людини, стає для письменника чи не одним з найцікавіших предметів зображення у творах «В дорозі», «Невідомий», «Intermezzo» та ін.

Висвітлюючи психічну сферу героя, письменник постійно «включає» емоційно-почуттєву складову, показує переживання через потік світосприйняття. Процес сприйняття героєм пейзажу, інтер'єру, інших обставин передає його стан, настрій, йочування. Емоційно-чуттєва складова вступає у взаємозв'язки з іншими психічними виявами людини — свідомістю, підсвідомістю, самосвідомістю. Досягнення Коцюбинського насамперед і полягало в тому, що йому за допомогою кольору, звукових вражень вдалося відтворити реальний перебіг психічних процесів, порухів душі людини «їхній дійсній складності. У зв'язку з цим О. Черненко слушно пише: «Коцюбинський, і як і всі імпресіоністи, ніколи не зображує ніяких типових характерів, а завжди неповторну індивідуальність і істоту людини, байдуже до якої професії чи стану вона належала б; байдуже, чи ця людина була бідною чи багатою, селянином, адвокатом чи священиком, сільською вчителькою чи монахинєю і т. д.»<sup>1</sup>.

Дещо в інших, сказати б, аспектах розглядається Імпресіонізм Коцюбинського в об'ємному дослідженні французького літературознавця Еміля Крюба Михайло Коцюбинський (1864—1913) і українська

<sup>1</sup> Черненко Олександра. Михайло Коцюбинський-імпресіоніст, — С. 80

проза його часу», що опубліковане в [j?82jg. Хоча праця і не присвячена спеціально імпресіонізму Коцюбинського, проте автор приділяє певну увагу цьому питанню. Причому цікавить його насамперед лінгвостилістичний аспект художнього мовлення Коцюбинського.

Крюба звертає увагу на особливу семантизацію /кольорів у творах Коцюбинського: яскравими й веселими фарбами написано все, що морально і красиво, а темними, чорними, сірими — міжгір'я, зрадницькі гірловини, похмурі вулички — все те, що пов'язано із злом та потворним<sup>1</sup>. На цьому етапі творчості для Коцюбинського, вважає дослідник, важливі були насамперед візуальні й слухові враження, їх конкретизація. Такою передачею почуттів письменник і обмежується (Крюба, 244). У цьому пункті, як бачимо, позиція Е. Крюба зближується з позицією О. Черненко, але він іде далі.

Здобутки письменника в царині імпресіонізму Крюба пов'язує передусім зі зміною характеру мовленнєвої тканини його творів. Так, дослідник поділяє невластиву пряму мову на традиційну і новаторську. Остання, на його думку, властива творам Коцюбинського. Її перевага над традиційною невластиву прямою мовою в прозі українського митця виявляється в тому, що дає змогу точніше, сконденсованіше з психологічного боку хопити внутрішню мову персонажа, відтворити потік внутрішньої мови в контексті усіх різноманітних виявів внутрішнього світу героя. Завдяки такій невластиву прямій мові, вибірковій і водночас експресивній,

<sup>1</sup> Див.: Kruba Emil. Mychajlo Kocjubunskyi (1864—1913) et la Prose ukrainienne de son Temps.— Lille, 1982. Далі зазначаємо сторінку.

художня реальність сприймається більш цілісно, відчутнішими стають її нюанси (див.: Крюба, 323).

Врешті-решт, Крюба доходить висновку, що письменник на певному етапі «пориває» з реалізмом, якщо ж й повертається до нього, то випадково й завжди на шкоду собі. Взагалі він остаточно відкидає «буржуазні» й «соціалістичні» школи літератури з усіма їх нудними проповідями. Здається, що він зрозумів на той час, що без незалежності «мистецтво є тільки предметом пропаганди» (Крюба, 438—439).

Так, дослідник зауважує, що письменникові-реалісту ніколи б не спало на думку зображувати смерть, у «вціаді» [Хімкрлі«ррід.на темному тлі. Він би не пішов»нГтаке блюзнірство, щоб видобути ефект з метою збудження естетичного й красивого почуття (Крюба, 243—244). По суті, в іншому вигляді, але маємо ту ж саму думку про естетизм Коцюбинського, що висловлювалася вже не раз. Справді, Коцюбинський як імпресіоніст особливо захоплюється передачею кольорової гама і створенням" пєШбгб ефекту від сприйняття дійсності.

Отже, як у 20—30-х рр., так і у сучасному зарубіжному літературознавстві склалася стійка традиція розглядати стиль Коцюбинського як імпресіоністичний, причому як такий, що пориває з попередньою реалістичною традицією. Розглянемо докладніше стильову манеру письменника, щоб з'ясувати її генезу, а також особливості бачення ним людини за нових історичних умов.

Перші друковані твори Коцюбинського — дитячі оповідання — ще значною мірою належать традиції XIX ст. Тема села, селянських злиднів, не-



складні образи знесилених життям, але чистих душею трудівників землі цілком продовжують попередню традицію. Типові малюнки селянського життя схожі на десятки таких же у творах Нечуя-Левицького і Панаса Мирного, докладні портрети, описи зовнішності, одягу героїв з акцентуванням іноді на етнографічних подробицях — все це не виходить за межі реалізму XIX ст. А головне — герой, його поведінка, його психологія. Останній ще відводиться мало місця, на передньому плані — вчинки та дії героя, діалоги, зіткнення між персонажами, що й становить сюжетну канву твору, часто нескладну.

Те саме, що пише Н. Є. Крутікова з приводу психологізму, розкриття внутрішнього світу героя через зовнішні вияви, про сюжет у романі Нечуя-Левицького «Микола Джеря», можна було б значною мірою сказати і про героїв ранніх творів Коцюбинського. «Насамперед психологія героя у творах Нечуя-Левицького, — зазначає дослідниця, аналізуючи образ Миколи Джері, — безпосередньо виявляється в його поведінці і діалогах. Важливим елементом психологічної характеристики є також численні описи зовнішності Миколи, причому кожний новий портрет фіксує зміни у внутрішньому світі героя під впливом життєвих подій»<sup>1</sup>.

Психологізм Нечуя-Левицького, Панаса Мирного і раннього Коцюбинського типологічно близький. Він належить до того синтетичного типу, де акцент кладеться на зовнішніх виявах психології героя. Проте зі стилістичного боку все ж відчутні-

<sup>1</sup> Крутікова Н. Є. Розкрита книга життя // Нечуй-Левицький І. С. Збір. творів: У 10-ти т. — К., 1965. — Т. 1. — С. 14.

ший вплив на Коцюбинського творів Панаса Мирного. Це і загальна неквапна інтонація в зображенні життя селянина, і характеристика образів, і часом навіть деякі сюжетні прийоми. Цікаве, наприклад, у цьому розумінні оповідання Коцюбинського «П'ятизлотник» (1892). Його сюжетна структура дуже нагадує структуру чималого епізоду з першої частини роману Панаса Мирного «Повія» (1883—1884). Так, для змалювання крайніх злигоднів, в яких опиняється селянська сім'я Притик, Панас Мирний вибирає одну деталь і на неї наче нанизує ряд картин, з яких і вимальовуються нужденний стан героїні, безсоромна експлуатація бідняків багатирями. Ця деталь — два карбованці, що їх незаконно відбирає у Пріськи Притики збирач податків Гриць-ко Супруненко. Пріська звертається до старости, до дружини Грицька, до нього самого, але гроші відібрати не може. Ситуацію за ситуацією малює письменник, показуючи безправне, принижене соціальне становище героїні.

Зміст оповідання Коцюбинського трохи інший, проте форма його дуже близька до згаданого епізоду з роману Панаса Мирного. П'ятизлотник — срібна монета вартістю 75 коп. Для бідної селянської родини — це ціле багатство. Власне, все оповідання — це історія п'ятизлотника, через перипетії якого розкривається і соціальний стан селян, і їхнє нужденне життя, і водночас високі моральні якості простих трудівників. Історія двох карбованців та історія п'ятизлотника — це символічні картини селянського життя, що минає в постійних турботах за копійку.

На передньому плані в обох сюжетних ситуаціях — події і вчинки героїв. їхня психологія розкривається саме через зовнішні вияви. Хоча вже

тут, в одному з ранніх творів, Коцюбинський описує роздуми героїв, їхні переживання. Робить він це цілком у дусі Панаса Мирного,— перериваючи сюжетну дію відповідними авторськими відступами (щоправда, їх питома вага в оповіданні невелика). Значно далі в розкритті психології йде Коцюбинський в оповіданні «Ціпов'яз» (1893). Тут уже, поряд з основним сюжетним планом — подіями і вчинками героїв, з'являється другий план — внутрішній: думки і переживання Семена Ворона. Бідний селянин, що все життя обробляє чужу землю, час від часу задається питанням: «Чого се одні мають, що їсти, а другі плачуть з голоду?»<sup>1</sup>

«Течія думок Семенових» — це цілісний внутрішній смисловий шар оповідання. Саме тут розкривається і позиція Семена — «Земля для того, хто коло неї ходить...» (і, 121). Ця позиція штовхає його і на підбурення селян подати «прошеніє» царю про наділення бідняків землею. Зовсім інша позиція в рідного брата Семена — Романа Ворона.

Представник новонароджуваного після реформи 1861 р. класу сільської буржуазії, він мислить згідно з законами дикого капіталізму: «А земля таки мусить бути моєю!» (і, 127), відповідно й діє. Підступним шляхом він заволодіває невеличким клаптиком Семенової землі, прирікаючи рідного брата на злСигодні. Письменник меншою мірою простежує перебіг думок Романа, а проте вони також весь час фіксуються при змалюванні його образу.

Два соціально протилежних духовних світи зі своїми позиціями, прагненнями, бажаннями виявляються не так, як у Панаса Мирного — в окремих

Коцюбинський М. Твори: У 7-ми т.— К, 1973.— Т. 1.— С. 117. Далі зазначаємо в тексті том і сторінку.

авторських відступах чи невеличких саморефлексіях героя. У Коцюбинського це вже самостійний план оповідання, де паралельний потік думок героїв доповнює подійний план твору, розкриває мотиви їхніх вчинків. Думки Семена й думки Романа Воронів неначе протистоять — як два світи, як дві протилежні соціальні позиції. Їх, сказати б, зіткнення становить внутрішній конфлікт оповідання. Отже, вже у цьому ранньому творі Коцюбинський робить спробу окреслити духовний світ особистості як відносно самостійний і складний світ думок та переживань. Правда, тут письменник ще не знаходить належного обґрунтування світоглядних позицій героїв, мотивуючи появу в них різних класових інтересів індивідуальними особливостями психології. Проте сама соціальна спрямованість їхніх особистостей розкривається з достатньою внутрішньою повнотою. Форми розкриття внутрішнього світу героя за стилістикою ще мало відрізняються від прийомів Панаса Мирного. Коцюбинський, як і його попередник, намагається зв'язати опис зовнішніх подій і зображення внутрішніх переживань за допомогою суто авторського втручання. Звідси постійні ремарки — герой «думав», «думає», «дурні думки» і т. д. (пор. *Мирний Панас*. «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»). Це був своєрідний перехідний стан від поетики опису до поетики показу переживання. Письменник ще не знаходить адекватної художньої форми для розкриття значно зрослих уявлень про складний духовний світ людини. Проте одне безперечно: вже тут, у цьому оповіданні, він робить значний крок до нового типу психологізму — його увага до зовнішнього і внутрішнього світу людини немовби врівноважується, тоді як у

його попередників усе ж переважав акцент на вчинках і діях героїв.

Утім було б неточним розуміти, що Коцюбинський, сказати б, народився реалістом, але згодом еволюціонував у бік імпресіонізму. Від самого початку письменникові властиве оригінальне світобачення, відмінне від реалістичного. Це помітно вже в перших його творах. Характерним прикладом цього світобачення, близького до імпресіоністичного, є оповідання «Харитя» (1891). Закроєне на сюжетній основі реалістичного типу, воно містить настроєві картини, відтворені такими імпресіоністичними прийомами, які будуть притаманні пізнішому Коцюбинському. Так, настрої дитини, її зачудування природою («Якось їй чудно») письменник уже тут малює за допомогою вражень од рослинного світу. Згодом у Коцюбинського це стало однією з найхарактерніших форм розкриття внутрішнього світу героя. Харитя бачить поле: «Половіли жита і виліскували на сонці. Червоніло ціле море колосків пшениці. Долиною повилася річечка, наче хто кинув нову синю стрічку на зелену траву (...). Межи зеленими килимами біліє гречка, наче хто розіслав великі шматки полотна білити на сонці» (2, 36—37). У цьому пейзажі привертає увагу, крім усього, його велика колористична насиченість: золотий (сонце), червоний, синій, зелений, білий. Прикметно, що це не тільки реалістичний колір, властивий предмету взагалі, це — колір миті, створюваний сонцем і атмосферою, — як-от *червона пшениця*.

Письменник у цьому епізоді не обмежується відтворенням однієї емоційної реакції героїні. За допомогою вражень од навколишнього світу він передає і зміну настроїв героїні. Так, зачудування

змінюється переляком від усвідомлення самотності дівчинки в полі («І добре Хариті на ниві, і страшно» — 1, 37). Проте наступне враження («витну-лпсь десь далеко з жита червона хустка жіноча» — 1, 37) знову поліпшує настрої героїні. Утім не тільки зорові враження, які переважають у цьому епізоді, п'я інші стають предметом зображення Коцюбинського. Так, коли Харитя почала жати і врзала палець, письменник не просто повідомляє про це, п передає внутрішнє відчуття героїні від цієї прикрої події: «Аж ось щось наче впекло Харитю в палець» (1, 37) і т. д. Тобто цей епізод з третьої частини оповідання, можна сказати, цілком витриманий в Імпресіоністичній манері. Найхарактернішим для неї є актуальний хронотоп, — те, що відчуває і бачить героїня *тут і зараз*. Хоча цілком побудувати оповідання в такій формі Коцюбинському ще певний час не вдається. Як було показано, традиція реалістичного сюжету ще деякий час тяжіє над письменником.

Поворотним пунктом до психологічного імпресіонізму і нової поетики в творчості Коцюбинського стає лірична мініатюра «На крилах пісні (Картка із щоденника)» (1895). За нею він створює ще цілу низку «V новел, позначених такими особливостями художньої форми, що значно відрізнялися від попередньої] традиції. Це своєрідні «поезії в прозі», що були певною школою новаторства і для Коцюбинського.

До таких, сказати б, експериментальних творів, крім названого, можна віднести цикл мініатюр «З глибини» (1903). Але дуже близько до них перебувають і інші, позначені тим же ліризмом, тим же ішшбленням у внутрішній світ людини — «Цвіт инлуні» (1902), «Невідомий» (1907), «Intermezzo»

(1908) та ін. Що характерно для цих творів? Найперше — новий кут зору оповідача, який, будучи дотриманим від початку й до кінця твору, набуває також і жанрової ознаки. Ці новели є, власне, суцільними внутрішніми рефлексіями героїв. Природа, оточення, інші люди існують не самі по собі, а лише у світосприйнятті, світопереживанні героя. Звідси зовсім нові ідейно-естетичні функції пейзажу, портрета, інтер'єру тощо. Імпресіоністична поетика значною мірою виявилась в акварелі «На камені» (1902), що слушно відзначив і Ю. Савченко, і пізніше Е. Крюба. Характерні її особливості підсумувала Е. Вісьневська: «Імпресіоністичний характер акварелі «На камені» виявився в епізодичній конструкції фабули, у фрагментарній характеристиці героїв, у суб'єктивній формі нарації, а головне—у ліризованих настроєвих описах природи. Новий метод відтворення дійсності позначився також на ослабленні композиції твору, де застосувалися сильні скорочення й збільшення, використовувалися колористичні асоціації та взаємонакладання вражень — так звана синестезія»<sup>1</sup>. Втім усі ці прикмети імпресіоністичного стилю помітні вже і в новелі «Лялечка» (1901). Більше того, не тільки окремі імпресіоністичні прийоми, а й властивий Коцюбинському психологічний імпресіонізм відчутні в цьому творі.

Діалектика взаємодії людини і суспільства — складний процес, у результаті якого людина, з одного боку, збагачується соціальним, морально-

<sup>1</sup> Wiśniewska E. Akwarela Mychajla Kociubyflski?go «Na kamieniu» // Slawistyczne studia literaturoznawcze, poświęcone VII Międzynarodowemu kongresowi stawistow.— Wrocław, 1973.- S. 55.

етичним, естетичним та іншим досвідом людства, з другого — не руйнується як особистість, зберігаючи свою цілісність, вносить певну частку в розпиток суспільства. У зв'язку з цим Черненко пише: «Космічна самотність людини наповнює її щастям, бо та самотність дає їй відчуття, що вона інтегральна, її водночас індивідуальна частина космічних сфер»<sup>1</sup>.

Саме до цієї проблеми самотності Коцюбинський, як і багато хто з імпресіоністів (зокрема, К. Гамсун), звертається в новелі «Лялечка», проте художньо осмислює її не тільки в індивідуально-психологічному, як вважає Черненко, а й у соціально-історичному планах. Письменник із властивою йому увагою до емоційно-чуттєвої сфери простежує й таке явище, як емоційний контакт<sup>2</sup>. Спілкування Раїси Левицької з о. Василем зазнає певної еволюції. Спочатку о. Василь домагається емоційного контакту з героїнею. Через упередження до осіб духовного стану Раїса на цей контакт не йде. Проте обмежені можливості спілкування з кимось іншим, а також і наполегливість о. Василя, врешті, руйнують психологічний бар'єр між ними. Це настає після бурі: «Лід рушив, знайомість зав'язалась» (2,75),— підсумовує цей епізод письменник.

Раїса з часом дедалі більше співпереживає о. Василеві, піклується про його здоров'я тощо, огортає «материнським почуттям». Воно, власне, стає тією внутрішньою пружиною, що керує поведінкою героїні стосовно о. Василя. Це почуття жінки, яка

<sup>1</sup> Черненко Олександра. М. Коцюбинський...— С. 119.

<sup>2</sup> «Емоційний контакт стає можливим тільки тоді, коли індивід здатний до емоційної «суголосності» із станом інших людей» (Обуховский К. Психология влечений человека.— М., 1971.- С. 160).



не має ні дітей, ні сім'ї, звернене до людини, фактично, сторонньої, набуває гіпертрофованих форм і, врешті, набридає героєві («О. Василеві почала докучати безперестанна опіка над особою». — 2, 84). З приводу подібного явища К. Обуховський зауважує, що надмірне піклування також руйнує емоційний контакт<sup>1</sup>. У ситуації емоційного дефіциту Раїса відчувається цілковито самотньою. Відсутність реального емоційного контакту штовхає героїню на контакт уявний. Відбувши службу в церкві, Раїса «ставала ще на коліна перед своїм вітарем і з очима, втупленими в портрет о. Василя, думала про Христа...» (2, 87). Йдеться тут не тільки про довічну «тугу людини» (О. Черненко), а саме про явище, котре сучасні дослідники космічної психології визначають як «прилюдну самотність»<sup>2</sup>, коли за відсутності реального партнера для спілкування створюється образ партнера уявного.

Проте Коцюбинський не обмежується зображенням тільки психологічної сутності поведінки героїв. Він показує, як нестійкі народницькі погляди Раїси Левицької, що були більше даниною моді, віковим захопленням, аніж переконаннями, вибореними у практичному житті, легко злущуються, як оболонка лялечки, відкриваючи глибинну жіночу сутність героїні. Проблема самотності набирає тут і соціально-історичного звучання: йдеться не просто про відірваність людини від інших, а конкретно — певної частини інтелігенції від народу, який «був десь

<sup>1</sup> Див.: Обуховський К. Психология влечений человека.— С. 162.

<sup>2</sup> Кузнецов О. П., Лебедев В. И. Личность в одиночестве // Вопр. философии.— 1971.— № 7.— С. 116.

далеко, в Росії [як вважала Раїса.— Ю. К.]; на селі були самі мужики...» (2, 67).

Досі ми розглянули, так би мовити, психологічний і соціально-психологічний зріз твору. До нього ще повернемося у зв'язку з імпресіоністичними прийомами, за допомогою яких Коцюбинський передає внутрішні процеси в душі головної героїні. Іпраз же важливо відзначити, що етюд, як і в К. Гамсуна, має екзистенціальну площину аналізу, тобто в ньому порушуються проблеми сенсу буття, характерні для імпресіоністичної літератури. Це передусім проблема кохання в тому вигляді, як її юбразує письменник.

У зв'язку з цим звернемося ще раз до екзистенціальної теорії В. Франкла і розуміння ним кохання. Філософ, зокрема, пише: «...існують два способи утвердити неповторність і своєрідність власної особистості. Один спосіб — активний — шляхом реалізації творчих цінностей. Другий — пасивний. У цьому випадку все, що іншим доводиться інойовувати активними діями, людині падає «як манна небесна». Цей шлях — шлях кохання, чи, точніше кажучи, шлях бути коханим (...). Кохана її юдина сприймається за самою своєю суттю як своєму єдина і неповторна істота, вона сприймається як «Ти», і як така всотується в особистість того, хто її кохає»<sup>1</sup>. Переживання Раїси Левицької — це, власне, і є спроба пасивної самореалізації.

Героїня не знаходить себе на шляху реалізації своїх творчих потенцій ні як учителька, ні як громадський діяч. Та й з твору видно, що ні до першого, ні до другого в неї немає особливої схильності. Тож,

<sup>1</sup> Франкл В. Цит. вид. - С 244-245.

може, несподівано і для самої себе, вона стає на шлях реалізації себе як жінки, саме в цьому концентрується сенс її буття. Вона хоче бути коханою, хоче визнання себе як неповторної особистості. Ця проблема захована в підтексті етюду. Проте і такої самореалізації не відбувається, життя героїні втрачає сенс. У критиці слушно відзначалося, що етюд «Лялечка» близький до чеховського оповідання «Душечка», варто лише додати: саме постановкою цієї екзистенціальної проблеми.

Перебіг процесів, які відбуваються в психіці героя, у творах Коцюбинського виступає на передній план, а відтак зумовлює й імпресіоністичні художні засоби — світлотінь, мерехтіння кольорів, несподівані ракурси і т. ін. Для письменника це не самодостатнє захоплення мистецькою технікою, а спосіб передачі проминушності, швидкоплинності буття, шлях відображення психології людини. Все це яскраво виявилось уже в етюді «Лялечка».

Важливим засобом створення імпресіоністичних ефектів, передачі мінливих вражень у цьому творі є художня деталь. Колористичні художні деталі в Коцюбинського — не поодинокі елементи опису, а ціла система художньо організованих засобів передачі певної емоційної тональності оповіді (див. твір «Харитя»). При цьому художні деталі вступають у взаємодію, тобто у семантичні зв'язки як на малих відрізках тексту (вузький контекст), так і на великих (широкий контекст).

Характерним прикладом такої взаємодії художніх деталей у вузькому контексті є сільський пейзаж на початку етюду «Лялечка»: «Візок котився вулицею, а Раїса цікаво роздивлялася по обидва боки. Хати здебільшого були старі, чорні, з чорними ж, порослими



мохом стріхами... І житла, і люди, що вічно риються її іємлі, прийняли, ввижалось Раїсі, колір землі, зда-ншіися деталями мертвої природи. Багнистою вулицею йшов мужик, немов дубове коренище котилось по дорозі... На вулиці, попід хатами, валялася дерев-ніі; діди сиділи на ній, схиливши голови, і ледве можи-ї було одрізнити їх од тої темної, зчорнілої маси. Іпмурзана дітвора, впоміш із собаками і свинями, роїлася попідтинню... За вигоном, край села, видні-ІІІСЬ друге село, густо заселене сірими хрестами, під-нкими тихо спочивали, обернувшись у землю, трудів-ники землі...» (2, 64).

Тут усе зображуване подається під кутом зору го-повної героїні, крізь призму її сприйняття, тобто як її особисті враження. Для передачі мінорного настрою героїні письменник насичує пейзаж важкими чорно-сірими тонами. Художні деталі посилюються епітетами кольору чорно-сірої гами: хати старі, чорні, з чор-ними стріхами; багниста вулиця; темна, зчорніла ма-т'ft; >амурзана дітвора і т. ііі. (до речі, і поршняння «тримані в цій же тональності: житлаі люди — деталі мері вої природи; мужик, немов дубове коренище). За допомогою системи таких деталей Коцюбинський гіюрює реалістичний пейзаж крайнього сільського уГхптва. Художні деталі в контексті цього пейзажу на-їді идиної похмурої гами набирають додаткового, пе-реносного значення. Відбуваються семантичні зру-шений в бік символічного значення художніх деталей. У цілому пейзаж створює узагальнюючу картину нужденного сільського життя: замурзана дітвора, ві-чне борсання в землі, і смерть — спочинок трудшни-ніи, «обернувшись у землю».

Посилення ідейних акцентів за допомогою пей-тжу під повідної естетичної тональності в Коцю-

бинського нагадує прийоми живопису, їхня тональність стала засобом передачі емоційної оцінки явищ дійсності.

Згадаймо, наприклад, для порівняння відоме полотно «Володимирка» І. Левітана (митця, до речі, близького до імпресіоністів): «Сіре небо, однамітний безлюдний шлях простягається в далину, до горизонту. Все це створює певний настрій». Перший етюд картини, написаний з натури, був виконаний у світлішій і радіснішій гамі. «Порівнюючи картину з цим натурним етюдом,— пише мистецтвознавець Г. В. Беда,— можна помітити свідомі зміни в її світловому режимі і відповідно в колористичному стані: загальний колорит картини темнішає, стає похмурішим, небо повністю затягли хмари, темнішає і загальний тон землі. Картина втратила ліричну приємність етюду, але набула іншої емоційної виразності й глибини, що увібрала в себе роздуми художника»<sup>2</sup>.

Як і художники, Коцюбинський нерідко вдається до прийому контрасту. У наведеному пейзажі з «Лялечки» ефект контрасту досягається теж за допомогою художньої деталі. Своєрідно замкнений пейзаж мертвої природи порушується виблиском конкретної художньої деталі, яка стає емоційним переходом від статичної картини до повсякденного трудового життя села. Як і раніше, письменник тонко зіставляє кольори: «А далі розляглося поле,— продовжує він опис пейзажу,— рівне, сіро-зелене, на якому червона спідниця робітниці здавалася оди-

<sup>1</sup> Беда Г. В. Живопись и ее изобразительные средства.— М., 1977.— С. 69.

<sup>2</sup> Там же.

ноюкою польовою квіткою» (2,64). Яскрава колористична художня деталь на тлі чорно-сірого нерухомого пейзажу наче оживлює всю картину (пор. «червона жіноча хустка» в оповіданні «Харитя»), вводить в її мелодію нову тему — тему краси людської праці.

Одним абзацом, за допомогою системи колористичних художніх деталей письменнику вдається створити виразну картину сільського життя, передати гнітючий настрій героїні, який опановує нею в дану мить, оскільки вона знає, що її чекають складні випробування на новому місці. Тобто й тут маємо актуальний хронотоп<sup>1</sup>.

Певна емоційна тональність властива не тільки вузькому контекстові, а й контекстові всього твору. Один з характерних поетичних прийомів Коцюбинського — повтор, який служить абсолютно визначеній ідейно-естетичній меті. Так, художня деталь, що з'являється на початку тексту твору, вводиться ще і ще раз, починає звучати самостійно, набирає розширювального образного значення. Таку художню деталь називають ще домінантною, або наскрізною.

В етюді «Лялечка» така деталь з'являється майже на початку твору: «Квартира вчительки складалась

<sup>1</sup> Ф. Ю. Василюк взагалі виділяє певний тип психологічного снігу, якому властивий подібний хронотоп. Зокрема, він пише: «Описуваному психологічному світові, як було показано, при-ГІМШШИЙ такий хронотоп, в якому не існує перспективи і ре-цкнчієктиви, минуле й майбутнє наче втиснуті в теперішнє, точніше, ще не виділені з нього» (Василюк Ф. Е. Психология переживания.— С. 97). По суті, в такому вигляді й постає світ Гііісі Лєвіцької та о. Василя, про минуле і майбутнє яких ивтр майже нічого не повідомляє. Принаймні вони, герої, не ііОтижсні переживаннями минулого й думками про майбутнє.

із двох невеликих хатинок... Коли Раїса прилягла на ліжко, їй здалося, що вона опинилася на дні глибокого колодязя, бо нетинковані соснові стіни, що тісно обступили її навкруги та високо здіймались до стелі, дуже скидались на цямрину» (2,65). Ця художня деталь зустрічається у творі в різних варіантах: *ліжко, наче дно колодязя; колодязна цямрина, дно колодязя, соснова домовина, монастирська келія*. Письменник вдається до своєрідної образної синонімії. Елементи розгорнутого порівняння — колодязь, домовина, келія — перетворюються на синоніми мікрообразів — квартира, ліжко. В них домінує одна постійна ознака — морок, що уособлює пригніченість, самотність відірваної від людей героїні. Письменник підкреслює це, наповнюючи семантику художньої деталі досить прозорим контекстуальним значенням: «... Раїса впала на канапку у своїй світличці. Вона лежала така тиха, пригноблена, розтоптана і розуміла лиш одно, що вона самотня. Самотня, самотня, занедбане всіма серце сходило кров'ю у темній сосновій домовині» (2,86). Наскрізна художня деталь допомагає відтворити душевний стан героїні в динаміці. Цей процес Коцюбинський назвав «кільця психічного процесу» (5,274). Наскрізна художня деталь поєднує різні настрої героїні («кільця») в цілісний психічний процес. Проте залежно від контексту відтінки значення цієї художньої деталі змінюються. Так, із спалахом надії, що стосунки з о. Василем допоможуть їй вирватись із «домовини» самотності (цю надію Коцюбинський підкреслює також колористичною художньою деталлю: церква постає перед героїнею в рожевому освітленні), відбувається семантичне зрушення і в наскрізній художній деталі: «По відході

п. Василя Раїса пірнула в ліжко, на дно колодязя. Однак вона не помічала нині сягаючої у височінь цямрини, над якою тріпав крилами морок» (2, 73). Отже, в іншому контексті повторювана художня /і/ сталь набирає нових відтінків значення, що підкреслюють особливості психічного стану, настрою героїні саме тут і в дану мить.

Художні деталі великою мірою відтворюють той внутрішній психодуховний процес, який визначає г к ладну семантичну структуру творів Коцюбинського. Тонке, подібне до рембрандтівського, виписування світлотіні художніх деталей допомагає письменникові передавати враження героїв, їхні переживання, відтінити авторську оцінку подій. Система художніх деталей створює певне семантичне -Поле, в якому набувають символічного значення і художні деталі контексту, віддалені від семантичного ядра. Характерний приклад: «сірі очі» попа-ишскувача так «вписалися» в картину злиденності села, в якій переважала сіра барва, що це відчув і цензор. Коцюбинський скаржився, що цензор «виколов герою повісті очі» (2, 322). Колір у творі вступає в складні зв'язки з усією семантичною структурою тексту.

До речі, не розуміючи значення колористичних художніх деталей, важко збагнути й кінцівку твору «Лялечка». Під час розмови з подругою про о. Василя «Раїса раптом одхитнулась од приятельки і тихо скрикнула, як ранений птах. Перед нею мигнула блискавка, а під ногами запалась земля. Гли-вока, морочлива, чорна безодня. Раїса потиху спускалась туди, і з очей її поволі щезала рожева од яиходу, закутана в зелень кленів церква» (2, 89). Тпк закінчується новела. Художня деталь *морочлива,*

чорна безодня підготовлена системою художніх деталей,— таких, як колодязна цямрина, соснова домовина, дно колодязя,— стає своєрідним символом втрати сенсу буття. Ще зає і її надія розірвати це коло самотності, надія реалізуватися в іншій людині, котра в уяві героїні весь час пов'язується з рожевою церквою.

Ідея соціально-психологічної самотності фокусується й у назві твору. Раїса, яка спочатку «мала таке почуття, наче під твердою шкаралушею лялечки у неї виростають барвні крила» (2,83), так і не змогла їх випростати для лету. Вона залишається у своєму коконі відчуженості. Система символічних художніх деталей значно розширює семантику назви, яка, на перший погляд, видається не зовсім зрозумілою.

\; Внутрішній світ людини в цій новелі розкривається і в колористиці, тональності, в ракурсах. Дійсність у своїх зовнішніх важливих виявах увесь час присутня у творі, але не самоцінно, як у прозі XIX ст., а через призму письменника не так, як Кобилянська,— прямим називанням почуттів, що виявляються під час сприйняття навколишнього світу, а шляхом відбору і перетворення в своїй уяві саме тих деталей пейзажу, портрета, інтер'єру, які потрапляють у поле зору героя, тобто передачі його вражень. Через взаємозв'язок цих мікрообразів, через контрастні асоціативні зіставлення Коцюбинський намагається викликати в читача ті самі почуття, які переживає герой. Читач бачить, точніше, вгадує процеси, що відбуваються в реальному житті, але бачить очима ліричного героя — в його системі і ціннісних орієнтацій, соціальних чи асоціальних і

прагнень. Ідейно-естетичні функції пейзажу, інтер'єру, зображуваних обставин взагалі істотно змінюються,— вони стають значущими не самі по собі, а як імпресіоністичний засіб розкриття внутрішнього світу героя.

Специфіка психологічного імпресіонізму Коцюбинського в тому, що внутрішній світ героя зображається в перебігу його психічних процесів — ниутрішне через внутрішнє. На цьому новому етапі свого стильового розвитку письменник, як і раніше, показує особистість у складних взаємовідносинах її світом природного, соціального, навіть космічного, та світом внутрішнього, але й та, й друга сфери подаються через психічний світ людини і саме там набувають суб'єктивної гармонії та дисгармонії; колористика ще ширше залучається мит-і ієм для відтворення внутрішніх психодуховних процесів в їх актуальній\* (актуальний хронотоп) формі.

Характерним прикладом цієї нової форми — психологічного імпресіонізму — є новела «Intermezzo». Цікаво, що в цьому творі, що аж ніяк не є драматичним, Коцюбинський вперше й востаннє низначає «дійових осіб». Драматургічна діалогічність, властива творам Кобилянської, в нього взагалі зустрічається рідко. Отже, дійові особи — це умовність, художній прийом. Для чого він письменникові?

На перший погляд, новела «Intermezzo» становить майже суцільний пейзаж — опис природи в її багатоманітних виявах. Насправді ж образи квітів, рослин, і пахів, тварин — це лише зовнішні вияви тих внутрішніх явищ і процесів, що відбуваються в душі героя. І письменник дає читачеві ключ до розуміння цієї складної образної мови природи, носіями якої висту-



ішоть «дійові особи» — «ниви у червні», «сонце», «зозуля», «жайворонки» та інші образи. Якщо є дійові особи, то повинна бути й сцена. Сцена — це душа ліричного героя з її болями і радощами, з утомою і надією, вірою в перемогу світлих ідеалів. «Погаси сонце і засвіти друге на небі» (2,309),— звучать його слова, як виплеск зливи переживань. Тобто тут ідеться про об'єкти, які не тільки є частиною природного світу, а й увійшли до життєвого простору героя. У зв'язку з цим Ф. Ю. Василюк пише: «Предмет, таким чином, це не просто річ, що лежить поза життєвим колом суб'єкта, а річ, уже включена в буття,— вона вже стала необхідним моментом цього буття, вже суб'єктивована самим життєвим процесом до будь-якого спеціального ідеального (пізнавального, орієнтувального, інформаційного і т. д.) освоєння її»<sup>1</sup>. В цьому розумінні «сцена» в «Intermezzo» — це і є той внутрішній життєвий простір, в якому і розгортаються події. У понятті «сцена» — чи не найголовніший шлях до розуміння психологічного імпресіонізму Коцюбинського в цьому творі. Через внутрішній етичний конфлікт між громадським обов'язком і втомою, хвилинною зневірою в кінцевий результат боротьби, через емоційну доміную переживань вимальовуються проблеми ширші — соціального (художник і суспільство) та психологічного (переживання на межі між нормальністю та божевіллям) характеру. Контрастно протистоять один одному і дві групи образів: «моя утома», «людське горе», «три білих вівчарки», «залізна рука города» і «ниви у червні», «зозуля», «жайворонки», «сонце». Їх конфлікт створює ту багатозначність символів, які й дають уявлення про складні душевні

<sup>1</sup> Василюк Ф. Е. Цит. вид.— С. 85—86.

процеси ліричного героя. І думки, і сприйняття героєм природи злито в єдиний нерозривний потік його переживань і усвідомлення себе у світі й суспільстві.

Як бачимо, змінюється і поетика Коцюбинського. Замість традиційного подійного сюжету (сюжету вчинків і дій героїв) письменник вдається до сюжету внутрішнього, що його складають зіткнення різних переживань.

Відтворенню внутрішнього стану героя підпорядковано й суто імпресіоністичні художні засоби — світлотінь, колір, вібрація. Цікаво в цьому підношенні порівняти новели «Цвіт яблуні» та «Intermezzo». Впадає в око, що в цих новелах Коцюбинський, художнє письмо якого відзначається надзвичайною образністю, чи не єдиний раз вдається до підкреслень у тексті. Це може здатися випадковим, а проте при уважнішому розгляді видно, що він курсивом виділяє саме ключову фразу для кожної новели. І тим більш цікаво, що ці ключові фрази побудовано за єдиною моделлю. Новела «Цвіт яблуні», де бачимо батька біля ліжка вмираючої від запалення легенів дитини, починається так: «Я рішуче не можу чути того здушеного, з присвистом віддиху...» (2,169) і трохи далі: «Я не можу не слухати його» (2,171). Те ж саме в «Intermezzo»: «Я не можу розминутися з людиною. Я не можу бути самотнім» (2,297). Герой не може слухати і не може не слухати, або не може бачити і не може не бачити людину. Граничне напруження, внутрішній конфлікт<sup>1</sup>, стресова ситуація на межі роздвоєння свідомості. Обидві фрази ключові для

Ф. Ю. Василюк визначає конфлікт як одночасну актуалізацію двох чи більше мотивів — спонук (цит. вид.— С. 42).

розуміння художнього конфлікту творів. І розв'язується він в обох новелах подібним чином: зростання напруження, кульмінація, спад. Щоправда, відповідні частини різні за своїм обсягом. Але головне не це. Коцюбинський майже з науковою точністю художніми засобами відтворює кризову ситуацію в житті особистості. Варто навести наукове спостереження над такою ситуацією. За словами Дж. Каплана, кризова ситуація розвивається через чотири послідовних стадій: 1) первісне зростання напруження, що стимулює звичні способи розв'язування проблем; 2) подальше зростання напруження за умов, коли ці способи виявляються безрезультатними; 3) ще більше зростання напруження, що потребує мобілізації зовнішніх і внутрішніх джерел; 4) якщо все виявляється марним, настає четверта стадія, що характеризується посиленням тривоги й депресії, почуттями розгубленості й безнадії, дезорганізацією особистості<sup>2</sup>. Неважко побачити саме такі коливання напруження в «Intermezzo», але, сказати б, із зворотним знаком, тобто — від граничного напруження до рівноваги, від четвертої стадії до першої («говори, говори»). Таке стадіальне розуміння процесу переживань взагалі властиве Коцюбинському і простежується в більшості його творів, зокрема й у «Fata morgana (Із сільських настроїв)», що й зумовлює «кільцеву» композицію його творів, про що вже йшлося і йтиметься далі.

Роздвоєння особистості героя на межі норми і божевілля (четверта стадія), якому в багатьох но-

<sup>1</sup> Див.: Caplan G. Emotional crises // The Encyclopedia of Mental Health.- N.-Y., 1963.- Vol. 2.- P. 521-522.

велах Коцюбинський приділяє значну увагу (скажімо, «В дорозі», «Невідомий», «Коні не винні» та ін.), стає тим важливим чинником, якому підпорядковується імпресіоністична концепція кольорів. Якщо в живопису імпресіоністичний ефект вібрації створюється завдяки плерності, баченню об'єктів крізь рух повітря, то в Коцюбинського ту ж функцію виконує кут зору героя, зображення навколишнього крізь призму сприйняття героя. Динаміка, перебіг процеси? у психічному світі героя, роздвоєння його свідомості зумовлюють чергування вражень, поєднання контрастних відчуттів і кольорів?. У новелі «Цвіт яблуні» — це світло і тінь, що передає роздвоєне я героя, в «Intermezzo» — це образи природи й внутрішні відчуття, насамперед сонце й утома. Поперемінні мазки світлого й темного, чергування сонця і хмар у читацькому сприйнятті створюють неоднозначну, вібруючу картину доквілля.

Проте вібрація у Коцюбинського не самоціль. Вона «працює» на відтворення психічного процесу героя, на психологізм<sup>1</sup>. Зростання чи спад цієї вібрації пов'язані насамперед зі зміною психічного стану персонажа, зображення емоційно-почуттєвого шару його внутрішнього життя, невербалізованих мотивів, що зумовлюють його поведшку й ведуть, урешті-

До речі, Коцюбинський інтенсивно опрацьовував і сучасну йому літературу з психології, що, безперечно, вплинуло на становлення його психологічного імпресіонізму. Так, у лектуру письменника входили твори найвидатніших європейських психологів, зокрема: Рибо Т. Исследования аффективной памяти (СПб., 1895), Б и н е Л. Введение в экспериментальную психологию (СПб., 1895), Л а н г е М. Эмоции: Психологический этюд (М., 1896), Л е т у р н о Ш. Физиология страстей (СПб., 1896), В у н д т В. Очерки психологии (М., 1897), Рибо Т. Психология

решт, до соціально значущого вчинку. Тому цілком має рацію Д. С. Наливайко, коли, говорячи про психологізм творів Коцюбинського, Буніна, Шніцлера, Джеймса, зауважує: «Нерідко твори даної течії набували яскраво вираженої імпресіоністичної забарвленості, а то й імпресіоністичної структурності, що, однак, не руйнувало їх реалістичного характеру»<sup>1</sup>. З останнім твердженням дослідника погодитись важко.

^Імпресіоністична структурність творів Коцюбинського — це насамперед зосередження оповіді переважно на внутрішньому етичному конфлікті, а звідси — суб'єктивний кут зору, нові засади поетики: відмова від традиційного подійного сюжету та актуальний хронотоп, «настророва» композиція, підтекст, широке залучення символів, кольорів, предметних деталей і т. д. Словом, ідеться про *перехід до принципово нової форми художнього мислення*. В реалістичній літературі XIX ст. переважає зображення дійсності у формах самого життя — предметний світ, природа, вчинки, дії людей, тобто адекватність об'єктивному матеріальному світу. В Коцюбинського зображення світу втілюється передусім у формах внутрішнього ідеального життя, адекватних процесам людської психіки, — таких, як *утома, сон* і т. д. (у Кобилянсь-кої — спогад, асоціації). Кожна з цих форм художньої умовності — реалістична та імпресіоністична — зна-чувств (СПб., 1897), Рибо Т. Психология внимания (СПб., 1897), С а б а т ь е А. Бессмертие с точки зрения эволюции натурализма (СПб., 1897), С п е н с е р Г. Справедливость (СПб., 1897), Минто У. Дедуктивная и индуктивная логика (М., 1898), Т ы ч и н е р . Очерки психологии (СПб., 1898), Лам-брозо Ч. Гениальность и помешательство (1898) та ін. (Див.: Коцюбинська К. Короткий опис бібліотеки М. Коцюбинського // Рад. літературознавство. — 1938. — № 2—3. — С. 149—158).<sup>1</sup> Н а л и в а й к о Д. С. Цит. вид. — С. 206.

чно відрізняється одна від одної, і було б неправомірно ставити між ними знак рівності.

Зокрема, для реалістичної літератури XIX ст., попри її значні здобутки в царині психологізму, не є характерним охоплення психодуховного світу героя в такій цілісності і в такому масштабі, якого досягла література імпресіоністична. Так, в «Intermezzo» — це зосередження уваги письменника на, сказати б, мертвій точці життя особистості, коли вона внаслідок граничного перенапруження втратила розуміння сенсу буття, в неї все переплуталось, цінності змістилися. Свідченням цього є хоча б «епізод зі сливою», коли герой, людина емоційно чутлива, звістку про повішених заїдає сливою і сам дивується цьому.

Простір смислу буття — відчуття відповідальності за себе, своє минуле і майбутнє, в імпресіонізмі гранично звузився — до переживання миті, коли вирішується: жити чи не жити.<sup>^</sup>

В. Франкл, услід за В. Штраусом, називає такий стан «існуванням у поточний момент», тобто «повною відмовою від будь-якого спрямування в житті», йдеться, отже, про «поведінку, що не керується ні оперттям на минуле, ані прагненням до майбутнього, а пов'язана тільки з «чистим» позаісторичним теперішнім»<sup>1</sup>. Для зображення цього психологічного феномена найбільшою мірою і відповідає саме імпресіоністична поетика/

У новелах Коцюбинського «Цвіт яблуні», «Intermezzo», «Невідомий» та деяких інших проявився тип імпресіонізму, дуже близький до імпресіонізму Гамсуна, творами якого захоплювався український

<sup>1</sup> Франкл В. Цит. вид.



письменник. Це помітно передовсім у новому типі концепції особистості. На передній план виходить людина стражденна, бунтівна (навіть агресивна), рефлексуюча, втомлена (аж до депресії) і под., тобто з цілісним внутрішнім життям, яке перебуває в трагічній суперечності зі зовнішнім світом. У реалістичній літературі XIX ст. цього не було. Самотність, роздвоєння — спільні для обох письменників проблеми. Спільні й загальні принципи поетики: суб'єктивний кут зору, актуальний хронотоп, концепція кольору тощо. Можна назвати деякі конкретні художні засоби, до яких охоче вдаються і Котко&инський і Гамсун, спираючись на імпресіоністичне світобачення, загальну імпресіоністичну настанову. Зокрема, дуже подібні в них способи<sup>^</sup> передачі переживання героїв «мовою природи». Порівняємо в цьому відношенні два пейзажі: з оповідання «В дорозі» Коцюбинського (це могло б бути й «Intermezzo» і багато інших творів) і з роману «Голод» Гамсуна. Несподіване почуття кохання, що пробудилося в головного героя Кирила до Усті, Коцюбинський відтворює через картину буяння квітів: «Усті з Кирилом здавалось, що наївні діантуси червоніли в траві, як дитячі обличчя, а над ними схилив свої віти журливий дрік і плакав золотими сльозами. Окремо займали великі простори будяки, сині, аж сизі. Вони здавались покинутим вогнищем, що конало передсмертним блакитним димком. А там, по луках, світила жовта кульбаба, як зорі на небі, крутилась на одній ніжці берізка, міцно тримався землі деревій, кивала сірими вітами собача рожка і на горохах сиділи, як метелі, біло-рожеві, червоно-сині і жовтогарячі квіти. Се була оргія квітів і трав, п'яний сон сонця, якесь шаленство

кольорів, пахошів, форм...» (2, 290). Ця «оргія квітів» передає розбурхані інтимні переживання героїв.

Інші переживання, але також залучаючи «мову природи», передає Гамсун у романі «Голод». Осінь, головний герой відчуває, як од голоду в'януть його тіло, його розум, його душа: «Усі повзучі істоти знову висовують жовті голови з моху, рухають кінцівками, обмацують землю довгими вусиками, а потім раптом падають, перекидаються догори лапками. Кожне стебельце прибирає особливого, неповторного відтінку під диханням перших холодів; бліді квіти спинаються до сонця, шарудить опале листя. Осіння пора, карнавал загнивання; криваво-червоні пелюстки троянд набули незвичного відтінку запалення. Я сам почував себе, наче хробак, що гине серед цього світу, готового поринути в сон» (50). «Оргія квітів» і «карнавал загнивання» — розгорнуті метафори, побудовані на враженнях від природи, до яких охоче вдаються ці письменники, щоб відтворити переживання героїв.

Можна назвати й ряд інших спільних прийомів, що використовують обидва майстри. Скажімо, як і Гамсун у «Голоді», Коцюбинський в «Невідомому» не називає своїх героїв на ім'я, а замість цього ТібаєГ їхній образний опис. У Гамсуна: «людина-ножиці», «та сама дама в чорному, котра вже приходила сюди» і т. д. У Коцюбинського: «восковий профіль і біла борода», «товариш браунінг», «та, що кинула квітку в моє серце» і т. д. Важливо, що цю подібність прийомів породжує не так наслідування, як притаманне обом письменникам імпресіоністичне світобачення, а також і загальна тен-



денція літератури до нових форм письма — тенденція, яку вони чутливо вловлювали.

У Коцюбинського, проте, є й друга група творів, що певною мірою більше продовжує традиції української прози XIX ст. Це — «Лялечка», «На камені», «В дорозі», «Коні не винні», «Fata morgana» та ін. Якщо в творах першої групи превалює єдиний герой, монологічна манера оповіді, все навколишнє — обставини, події, вчинки — постає через його сприйняття, то у творах другої групи є і кілька героїв, і їхні зіткнення, часом є конфлікт, події і т. д. Словом, може видатися, на перший погляд, що за своєю художньою формою вони мало чим відрізняються від творів Панаса Мирного. Але це тільки на перший погляд. Насправді ж все зображуване і в цих творах переломлюється крізь призму сприйняття героїв, підпорядковується їхнім настроям і переживанням. Це стосується і «Лялечки», яка відкривається експозиційним пейзажем, побаченим очима Раїси Левицької, і «В дорозі», де в оповіді переважає кут зору революціонера Кирила, і «Fata morgana», де погляди Маланки, Андрія чергуються з узагальненим кутом зору народної маси, та ін. Імпресіонізм «Fata morgana» заслуговує на особливу увагу.

У новелах «Лялечка» і «Цвіт яблуні» Коцюбинський вдається до цієї нової манери письма, зображуючи життя представників інтелігенції — сільської вчительки й попа. Зараз перед ним постало питання, як, виходячи з нових засад поезики, втілити тему найбільш традиційну в українській літературі — тему села. Так у конспекті «Fata morgana» з'являються слова, підкреслені письменником, — «Все — настрої» (З, 298). До речі, вони були написані ще до того, як Коцюбинський визначив підзаголовок твору — «Із сільських настроїв». На-

стрій Маланки, яка сподівається землі, Андрія, який очікує на відкриття фабрики, Гудзя, Гущі, Гафійки і т. д. Ці настрої, переживання то зростають, то спадають, наче хвилі (пор. «Intermezzo»). Отже, закроюючи твір, Коцюбинський мислив, як процеси, події соціально-економічні переломити через психологію, переживання героїв. Так народжується задум твору, який складатиметься з окремих імпресіоністичних картин. Тобто не сюжет, не взаємодія героїв стають головними, а настрої персонажів, втілені в епізодах, сценах. Деталізуючи окремі картини, Коцюбинський записує в нотатнику: «Андрш живе нервами. Завод йому сниться», «Маланка тільки й живе надіями», «Надії падають» і т. д. (З, 299).

Побудований таким чином, твір мав свою драматичну колізію, цікаву для читача. Це зіткнення настроїв, переживань, у яких, власне, й виявлялись суспільні позиції героїв, їхні погляди на майбутнє села. Тому письменник, вже розпочавши писати твір, ще й ще підкреслює обраний основний художній принцип відтворення задуму, основну композиційну настанову: «Перемішувать картини [підкреслено Коцюбинським.— Ю. К./]. То Андрій, то Гафійка, то Маланка» (З, 302).

Відавши перевагу зображенню внутрішнього еніту героїв, Коцюбинський, проте, не міг обійтися без бодай побіжної, накиданої штрихами, зовнішньої їх характеристики. Селяни, що живуть на землі, і духом, і плоттю зрослися з цією землею, не могли постати перед читачем як ефемерні, невидимі істоти. Тому письменник дуже коротко, лаконічно, нле вкрай виразно доповнює їх внутрішню характеристику зовнішньою, використовуючи для цього один з улюблених прийомів — колористичну де-



таль. Це передусім деталі, якими письменник мав "намір зобразити Маланку: «...суха, чорна, чиста. Раз у раз засукує руки, незвичайно працююча і ввічлива, навіть солодка» (J?,300).

Розбурхану стихію людських пристрастей, настроїв, переживань слід було структурувати, надати їй цілісності, без якої неможливий завершений і викінчений художній витвір. Коцюбинському почуття підказувало, що всі ці вируючі хвилі переживань, настроїв були оперті на якийсь ґрунт, фундамент, на щось матеріальне, що протистоїть ідеальному. Зрозуміло, що таким ґрунтом стає земля, природа. Вона — не тільки цементуюча основа всієї поетичної системи твору, а й важливий образ, який узагальнював, підсумовував усю ідейну побудову твору.

І в композиційному плані Коцюбинський у повісті «Fata morgana» розвиває один з основних своїх прийомів — кільцеву побудову. На це звернув увагу свого часу П. Й. Колесник. «У цьому розумінні кожен розділ,— зазначав він,— вносить у твір щось таке, що впливає на долі людей з невідступністю закону, протистояти якому вони безсилі. Розділи, крім того, виступають як замкнуті тематичні одиниці, як «кільця» єдиного психологічного процесу, що втягує в себе суперечливі настрої сім'ї Воликів і штовхає їх до неминучої катастрофи. З цього погляду деякі розділи сприймаються як художньо закінчені ліричні мініатюри»<sup>1</sup>. Зображення, що складається з окремих мазків, настроєва композиція ряду картин дають змогу Коцюбинському зробити

<sup>1</sup> Колесник Петр. «Fata morgana» М. Коцюбинского.— М., 1964.— С. 41.

новий крок у розвитку психологічного імпресіонізму — від змалювання психології індивідуума до соціальної психології групи. Тобто і тут, у «Fata morgana» центральною структуротвірною категорією, яка формує увесь твір, є переживання, але не тільки одиниці, а й цілої групи. Доречно згадати, як пише В. Франкл: «Ми цілком свідомі того, що водночас існує багато «цінностей переживання», які за своєю природою належать до атрибутів суспільного буття. Такі цінності можуть спиратися як на широкі товариства (гурт, спільнота і т. д.), так і на вужчу основу...»<sup>1</sup>.

І все ж оповідання не було б цілісним і завершеним, а його ідея — показати конфлікт людини зі світом — не досягнутою, якби письменник не розв'язав майстерно, в імпресіоністичному ключі, відтворення того простору, в якому відбувається дія повісті, тобто пейзажу.

Визначивши в начерку першої частини «Fata morgana» фінальну картину — осінній дощ, Коцюбинський прагнув досягти композиційної завершеності цієї частини. Адже дія починається навесні, а закінчується восени. Очевидно, сам по собі дощ для обрамлення твору не влаштував його. І письменник підходить до цього питання інакше.

Розвиваючи образний ряд метафори, побудований на схожості за дією: «Ідуть дощі» — «йдуть заробітчани», письменник порівнює їхній хід із летом журавлів. А знайшовши цей вдалий троп, Коцюбинський виносить його і на початок твору. Письменник взагалі полюбляв образ дороги («Лялечка», «В дорозі»), що надає художньому просторові

<sup>1</sup> Франкл В. Цит. вид.— С. 220. .-■



протяжності, імпресіоністичної динаміки, вводить персонажів в історичний простір<sup>1</sup>.

Перший пейзажний малюнок «Fata morgana» — зруйнована цукроварня — продовжується картиною весняної дороги, якою крокують заробітчани,— хазяйські сини, покинувши рідні землі, ідуть шукати шмат хліба в далекій Таврії або на Кубані. Пейзаж цей, як і попередній, подано крізь призму сприйняття Андрія Волика: «Перед ним лежав шлях, курний уже, хоч була рання весна. Над шляхом біліла його хатинка, мов крокує кудись із села і зупинилась спочити. По дорозі тягаєсь люди з ціпками, з клунками. Ось Гафійка винесла одному води. Стали й розмовляють. Знов надходить купка... Ще рядок... Проходять та й проходять. А той стоїть. Еге-ге! Та ж то цілий ключ журавлиний. Ідуть та й ідуть» (3, 46).

Образний ряд, який вибудовує письменник у цій пейзажній картині, як і в фіналі, «тримається» на асоціації за схожістю дії. Окремі деталі — шлях, хатина, як і люди, що є частиною цієї картини,— все в русі. Невипадково, очевидно, і хатина Андрія Волика мовби перебуває в дорозі. Життєва дорога головного героя зі своїми нещастями нічим не відрізняється від тяжкого шляху заробітчани,— невлаштована, сумна. І цей сум посилено порівнянням міграції людей з журавлями, що кидають вітчизну, шукаючи «теплих» країв (мотив, характерний для поезій у прозі).

В. Франк пише: «Людське існування набирає форми історичного буття, яке — на відміну від тварин — завжди включене в історичний простір («структурований» простір, за Л. Бінсвангером) і невіддільне від системи законів і відношень, що лежать в основі цього простору» (Франкл В. Цит. вид.— С 158).

У фіналі цю ж місцевість змальовано в майже трагедійних тонах. Не справдилися надії Андрія Волика на відбудову фабрики, Маланчині мрії — на одержання землі. Вони сидять край вікна і дивляться на дорогу, яка нікуди не веде. Кожна деталь пейзажної картини передає їхній настрій безнадії, кожна деталь виписана і прочитується як символ: «ідуть дощі. Холодні осінні тумани клубочаться угорі, спускають на землю мокрі коси. Пливе у сірій безвісті нудьга, пливе безнадія і стиха хлипає сум [...]. Міріади дрібних крапель, мов умерлі надії, що знялися занадто високо, спадають додола і плинуть, змішані з землею, брудними потоками. Нема простору...» (3, 70).

Концепція художнього простору — імпресіоністична. Природу змальовано, наче крізь серпанок дощу: вони «йдуть та йдуть, чорні, похилені, мокрі, нещасні, немов каліки-журавлі, що відбились від свого ключа, немов осінній дощ. Йдуть і зникають у сірій безвісті...» (3, 70). Розвиваючи порівняння заробітчани із журавлями, письменник надає йому додаткового смислового значення. «Каліки-журавлі» — це символ зламаных людських дол, життя, яке не відбулося, мрій, які не справдились. Порівняння продовжує ту ж тему — конфлікт людини з навколишнім світом, яку письменник розвивав в образах твору.

І хатина вже не «крокує кудись із села», вона зупинилась і немов риде над невдатним життям разом з героями: «Тьмяно в хатинці. Цідять морок маленькі вікна, хмуряться вогкі кутки, гнітять низька стеля, і плаче зажурене серце...» (3, 70) — все підпорядковане сірим і чорним тонам.

<sup>1</sup>Завдяки персоніфікації природних явищ, посиленню деталей тропами Коцюбинському вдається розгорнути пейзаж у цілісну метафору, в яскравий

монументальний символічний образ художнього простору, який своєю тональністю підсумовує, узагальнює художню ідею твору. \*

В імпресіоністичній манері написано й інші пейзажі повісті. Поставивши за мету відтворити настрої, атмосферу передреволюційного села, Коцюбинський весь час і пейзаж показує в русі, мінливості вражень, а через нього надії селян, їхні сподівання, які наче хвилі ширяють над сільськими просторами, то піднімаючись, то спадаючи. Це стосується і вже згадуваних картин, й інших, які є у творі. Але чи не найбільш яскраво імпресіоністична техніка виявилася в такому пейзажі: «Сонце сідало червоно. Вікна горіли, як печі, стіни хаток стали рожевими, по білих сорочках розлилось червоне світло. Здалеку йшла на село хмара куряви. Вона все наближалась, росла, здіймалась до неба, врешті сонце пірнуло в неї і розсипалось рожевою млою (...). В рожевому тумані, мов тіні, сновигали люди, з'являлись і щезали неясні обриси хат, у морі овечого лементу гинули всякі згуки, весь цей гармидер нагадував сон. Ззаду отари йшов чорний чабан, високий, ще більший від непевного світла, немов міфічний бог, лякав пугую і кричав диким, грубим голосом, що покривав усе» (3, 54).

Цікаво порівняти цю картину природи з чеховським пейзажем у творі «Дама с собачкой», для якого також характерна імпресіоністична манера: «В Ореанде [Гуров и Анна Сергеевна.— Ю. К.] сидели на скамье, недалеко от церкви, смотрели вниз на море и молчали. Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака. Листва не шевелилась на деревьях, кричали цакады, и однообразный глу-

хой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства (...). Подошел какой-то человек — должно быть, сторож,— посмотрел на них и ушел. И эта подробность показалась такой таинственной и тоже красивой. Видно было, как пришел пароход из Феодосии, освещенный утренней зарей, уже без огней»<sup>1</sup>.

Незважаючи на різницю в подіях, ландшафті, в часі дня та іншому, обидва пейзажі мають чимало спільних рис, типових для імпресіоністичної манери. Передусім це р'пливч^ста^сказанн б, змазана,^ картина природи, що характерна і для пейзажів інших Імпресіоністів (скажімо, Едмона і Жуля Гон-курів, А. Шніцлера). У Коцюбинського переважають напівтони — рожевий колір, у Чехова їх менше, але є також: «пароход, освещенный утренней зарей», ще раніше — «сиреневого цвета» море. Обидва письменники вдаються до ефекту гієрелрмлення картини природи через повітря — куряву, туман. Пейзажі створюються деталями-мазками. При цьому і Чехов, і Коцюбинський прагнуть передати не гак певні предметні, звукові образи, як цілісну, синтезовану картину в її мінливості, миттєвостях, несподіваності побаченого (актуальний хронотоп). В Коцюбинського перед пейзажем яскраво відтво-

<sup>1</sup> Чехов А. Рассказы. Повести. Пьесы.— М., 1974.— С. 495.



рено й, звуки, які лунають у селі (ревіння худоби тощо). ^Мозаїчність картини створює враження її незакінченості, хоч вона й цілісна,— немовби за нею ще криється якась загадка, таємниця./ Коцюбинський підкреслює це, порівнюючи її зі сном, Чехов — уводячи деталь *таємничий сторож*.

Одна з найважливіших особливостей обох пейзажів, що зближує їх з імпресіоністичними,— ^?^ намізм, передача природи в русі. Коцюбинський "досягає цього за допомогою зорових, звукових вра- < жень, що схоплюють динаміку, перебіг явища. Чехову це вдається завдяки контрастному протиставленню статичної природи на березі й невпинного, завжди, в русі моря; обидві картини розімкнено у вічність. Тобто маємо типovu для імпресіоністичної естетики спробу відтворення світу в його змінності, у процесі становлення й розвитку.

Проте імпресіоністичність в обох майстрів не є самодостатнім відтворенням особистих вражень — замилювання природою. Вона «працює» на розкриття психології героїв, ідеї твору. Пейзаж в обох художників переломлений крізь призму сприйняття героїв. Почуття краси, елегійності, що охопило героїв Чехова,— це ще й почуття новонароджуваного кохання, яке вони до кінця ще не усвідомлюють. Лише згодом їм стане зрозуміло, що це не випадкова любовна пригода, а серйозне, глибоке почуття. Неначе вічність, як неосяжне, безконечно рухливе море, торкнулось своїм крилом їхніх сердець.

Пейзаж «*Fata morgana*» «вписаний» у роздуми й споглядання Маланки, тобто поданий крізь призму її сприйняття. В елегійному настрої картини природи вловлюється продовження думок і почувань героїні, її надій — «ще дочекають наші руки об-

робляти свої ниви...» (3, 54). Тому й закінчується цей пейзаж елегійно, символічною деталлю: «На землю глянули тихі зорі». Образ зірок в кінці повісті, що тріпались у небесному акваріумі, як золоті рибки, наче підсумовує всі попередні мінливі, рухливі картини природи. Щось зрушилось не тільки в душах героїв, а й у цілому всесвіті.

У другій частині «Fata morgana» Коцюбинський став ошадливішим у пейзажних замальовках і цим ще більше наближується до Чехова. Тут уже немає розгорнутих картин природи, лише скупі, але яскраві враження-мазки. Проте основний імпресіоністичний принцип передачі руху й змін у природі, а водночас і динаміки настроїв села, стає ще виразнішим. Письменник у пейзажних картинах відтворює атмосферу на селі, напруження якої зростає аж до загрози вибуху: «Якби хто крикнув на пробі, бовкнув несподівано дзвін або розрізав густе повітря постріл рушниць, люди вибігли б з хат та кинулись осліп одні на одних!» (3, ПО). Пейзаж у другій частині стає ще насиченішим, кожна деталь — символічною. Скажімо, коротка пейзажна замальовка перед розгромом гуральні сповнена драматизму: «Однак дзвони несподівано впали,— за-шчає автор.— Мідь струснула осінню мряку і розсипалась по всіх кутках. Нарешті! Всім стало легше (...), дзвони хрипло кричали і гнали вперед вузлуваті фігури, покручені непомірною працею, сю в одно йїту з пїтьмою масу важких лантухуватих тіл, скри-їїєних ніг, твердих, як довбні, рук» (3, 123). Тут, як і в інших пейзажах другої частини, малюнок розмитий, змазаний, мозаїчний, рухливий, але на передній план виступає одна деталь-символ, в якій ? узагальнюється гостре найважливіше суспільне по-

чуття в даний момент. Скажімо, деталь «дзвін» — заклик до нестримної енергії діяння.

Отже, пейзаж, як і нові підходи до зображення персонажів — через фіксацію вражень, підтекст, символіку, а також глибина соціально-психологічних, філософських проблем, які порушувалися у творах Коцюбинського, свідчать про відхід письменника від реалістичної традиції української літератури XIX ст., про дальший розвиток нової художньої манери — психологічного імпресіонізму. Це помітно і в інших творах письменника, які начебто й не мають такої яскраво вираженої імпресіоністичної композиції, як «Fata morgana». Для прикладу можна взяти пейзажну картину в «Тінях забутих предків»:

«— Гісь! Гісь! — підганяє ззаду вшчар. Вівці ліниво згинають коліна, тремтять на тонких ніжках й трусять вовну.— Гісь! Гісь!..— Голі морди, з старечим виразом зануди, одкривають слиняві губи, щоб поскаржитись бозна-кому: «Бе-е... ме-е...» Два вівчарі ведуть перед. Червоні гачі мірно розтинають повітря (...). Гори голубіють навколо, як море, вітер громадить на небі хмари (...). Блакитне небо замазалось сірим, море гір потемніло, полонина погасла, і отара овець повзе по нШ, як сірий лишай» (З, 192—193). У цій картині, уривки з якої процитовано, відбилися характерні імпресіоністичні засоби Коцюбинського: використання багатой кольорової гами («червоні гачі», «гори голубіють» і т. д.), світлотіні («тіні од хмар бродять по ближчих горбах»), півтонів («блакитне небо замазалось сірим», «отара овець повзе по ній, як сірий лишай»), багатющої звукової палітри (гісь-гісь, бе-е... ме-е..., бир-бир, тпруа, хрум-хрусь, дз-з... дзи-и...), тобто цілий світ звукових вражень, які дають уявлення про поло-

нину, її живе дихання. ^Характерним, бачимо, є опис не так дій героїв на тлі природи, як передача письменником своїх вражень від її споглядання — иражень зорових, звукових, нюхових і т. д. Як пра-нило, враження ці належать не авторові, а герою, і розкривають його переживання, світовідчуття/ В мпному разі — Івана. W зв'язку з цим письменник ндається і до інших імпресіоністичних прийомів, о к і слугують поглибленню психології характеру і иодночас створюють враження від картин природи. Іокрема такі, як переломлення зображуваного через призму сприйняття героя, вібрація та ін/ Момент цє принциповий, оскільки дає підстави не поганитись із літературознавцями, котрі імпресіонізм Коцюбинського намагаються витлумачити як реа-іічм на певному новому етапі розвитку.

Слід сказати, що імпресіонізм Коцюбинського типологічно близький і до імпресіоністичної манери українського живопису. У зв'язку з цим цікаво її и нести міркування мистецтвознавця А. А. Жабо-іікжа стосовно процесів, що відбувалися в кінці \*і IX — на початку XX ст. в українському живопису. Нін нідзначає, що в цей час посилились тенденції то пошуку єдиного «великого стилю» (до речі, це іф.чктерно і для літератури), дедалі більшу роль починають відцравати живописна метафора, сим-■ имі, що відкривало значно ширші можливості для инпіїблення філософського змісту творів живопису. Помітно зростає тенденція до інтеграції жанрів...»<sup>1</sup>. '■ • >- цє, як ми намагалися показати вище, значною ні"ио властиве і творам Коцюбинського. Особливо "" і піно підкреслити зміну характеру сюжетного

і виборю к А. А. Український живопис останньої третини початку XX століття.— С. 160.

мислення як у живопису, так і в літературі, що було виявом істотних змін у мистецтві взагалі. Так, Жаборюк стосовно живопису пише: «У побутовому жанрі пошуки йшли передусім у напрямі сплюснення композиції, відмови від розгорнутого *розповідного* [курс, наш.— Ю. Ж.] сюжету, на основі якого, у відповідності з існуючою традицією, будували свої картини передвижники. Композиція жанрового полотна все частіше набуває фрагментарного характеру...»<sup>1</sup>. Те ж саме ми бачили у творах Коцюбинського.

У цей час, як зазначає мистецтвознавець, численні українські художники зазнали впливу французького імпресіонізму, зокрема О. О. Мурашко, М. Г. Бурчак, А. А. Маневич, П. О. Нілус, Т. Я. Дворников та ін. Їхні художні прийоми багато в чому близькі поєтиці Коцюбинського. Зокрема, щодо О. О. Мурашка А. А. Жаборюк пише, що йому властива невибаглива композиція «з двома-трьома персонажами, прості, майже повністю позбавлені фабульної зав'язки сюжети, гостро спостережені характерні типи, м'який, насичений тонкими світлотіньовими нюансами та кольоровими ефектами живопис,— все це зближує твори О. О. Мурашка з полотнами імпресіоністів»<sup>2</sup>. Більше того, картина живописця «Селянська родина» навіть асоціюється у мистецтвознавця з «*Fata morgana*» Коцюбинського<sup>3</sup>. Тобто і в живопису, і в літературі одночасно і здебільшого паралельно відбувається подібний процес — ^гроце^формування нового художнього мислення, одним з проявів якого і став імпресіонізм.

<sup>1</sup> Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини I XIX — початку XX століття.— С. 161.

<sup>2</sup> Там же.— С. 164.

<sup>3</sup> Див.: там же.— С. 173.

Еволюція творчості Коцюбинського показує, що, почавши з оповідань традиційного плану, письменник з часом виробляє індивідуальну манеру письма, котру можна визначити як імпресіоністичну. В її основі — зображення сприйняття героєм потоку вражень од навколишньої дійсності, її певної площини, а саме: «роботи» психіки — переживання, за яким приховані глибші, підсвідомі, процеси. У зв'язку з цим структура творів Коцюбинського здебільшого визначається емоційною складовою, своєрідним внутрішнім сюжетом і настроєвою композицією. Схильність письменника до естетизму особливо помітна в імпресіоністичних прийомах композиції. Використовуючи можливості такого жанру, як поезія в прозі, вдаючись і до прийомів суміжних мистецтв, Коцюбинський досягає виразної колористичності в своїх творах, гармонійності їх архітекτονіки. Ці прийоми

< прикметними для його імпресіоністичного письма, і йому варто на них зупинитися докладніше.

Композиція психологічної прози Коцюбинсько-iii, на що вже зверталась увага, відзначається помітним сюжетним началом і особливим настро-

< ним поєднанням окремих картин. Це пов'язано із зображенням психології, внутрішнього світу героя. Домінуючий настрій — перебіг переживання — і

■ тією формотвірною структурою, завдяки якій до-

■ и гається цілісність, довершеність будови творів Коцюбинського.

Майже для всіх новел письменника характерним зображення на початку твору замкненого художнього простору, своєрідної сфери — місця, в якому відбуватиметься дія. Проте цей простір в екс-



позиції твору прозаїк використовує насамперед для вираження душевних переживань героїв, які одразу вводять читача в атмосферу своєї складної душевної «роботи». Сьогодні такий художній прийом нерідко використовується в театрі, кіно. Імпресіоністичні пошуки в плані композиції певною мірою випередили розвиток мистецтва. Так, Сергій Юрський згадує про роботу у ВДТ над п'єсою О. Куваєва «Траса»: «Мені здається, що сфера, створена для спектаклю, виявилась надто складною. Для гри, для театральності не лишилося місця. Не тільки оформлення, а й сам задум своїм тягарем здушив, скував дію. Сфера повинна бути на-дихаючим, збуджуючим началом, а не підміною живої фантазії. У «Трасі» надто пунктуальне прагнення до натуральності в кожній деталі, як не дивно, позбавило спектакль саме достовірності»<sup>1</sup>.

Для зображення художнього простору Коцюбинський охоче вдається до здобутків живопису, зокрема, орієнтується на імпресіоністичну концепцію кольору, актуальний хронотоп. Однак письменника цікавить передусім психологія, духовна сфера життя героїв. Підвищену увагу до художнього простору в прозі Коцюбинського 900-х років можна пояснити саме розвитком психологічного імпресіонізму в його творах. У зображенні внутрішнього — душевного — світу письменник також спирається на загальні принципи естетики імпресіонізму. Зокрема, хотілося б наголосити на тих, які виділяє Т. М. Перцева. Митці-імпресіоністи, завважає дослідниця, відтворюючи побачене протягом миті

<sup>1</sup> Юрський С. Кто держит паузу.— Л., 1977.— С. 52.

спостереження: 1) передають загальну картину спостережуваного явища (простір і фігури в ньому); 2) роблять зримим світлоповітряне середовище, фіксують його стан; 3) випадковими позами персонажів, незавершеністю їхніх жестів підкреслюють час спостереження — мить<sup>1</sup>. Таку загальну часовиросторову картину у прозі Коцюбинського створюють сфера і ракурс; за допомогою цих прийомів письменник одразу схоплює і настрої, і неповторність моменту. До того ж, націлений на зображення психології переживання, він виробляє специфічний прийом — «кільця психічного процесу». Певною мірою такі «кільця» можна спостерегти і в романах К. Гамсуна (чергування почуттів: агресія — депресія і «Голоді», захопленість — роздратування у «Вікторії»). Така подібність свідчить як про загальні Лікономірності процесу переживання, так і про особливі імпресіоністичні прийоми його передачі — Прийоми, що надають композиції певного ритму, й творові загалом гармонійності й цілісності.

Одним із найбільш оригінальних прийомів зображення художнього простору в Коцюбинського є ракурс. Він подібний до такого ж прийому, застосову-ЯЙПОГО у фотографії, кіно, живопису. При цьому кут іору оповідача ще більшою мірою, ніж у разі викори-«іпніія кольору, виражає переживання героя./

Спроби зображення зовнішніх подій під певним Кутом зору — у певному ракурсі — зустрічаємо вже % перших оповіданнях Коцюбинського. Так, малюючи портрет Хариті, героїні однойменного ОПОВІДАННЯ, письменник обирає цікавий, сказати б, кі-

<sup>1</sup> Див.: Перцева Т. Н. Зрительное восприятие в интер-П|НЧііііні импрессионистов // Зрительные образы: феноме-Цінніші и эксперимент.— Душанбе, 1974.— С. 248.

нематографічний ракурс: «З дверей виткнулось спершу відро, до половини виповнене водою, далі русява головка дівчини, нахилена набік до відра, а далі права рука, піднята трохи догори. В хату увійшла Харитя...» (1, 33). Вдалиий ракурс одразу ж окреслює образ маленької трудівниці.

Ракурс, як і деякі інші прийоми психологічного імпресіонізму в прозі Коцюбинського, пов'язаний з еволюцією позиції оповідача. Якщо в перших його творах ще присутній «всезнаючий» оповідач, то в новелах 900-х років позиція письменника дедалі більше зближується з переживаннями героїв, кризь призму сприйняття яких відтворюються події. Наприклад, у нарисі «В путах шайтана» (1899), щоб підкреслити відчуття самотності головної героїні, Коцюбинський малює пейзаж під таким ракурсом: «Емене поклала голову на долоні, уперлась ліктями в коліна і дивилась. Перед нею, мало не з-під ніг, збігали вниз по кам'яних горбах плантації тютюну й винограду. Рдші лінії кущів виглядали, немов зелені рядки величезної книги, розгорненої до читання; плями тютюну зеленіли на тлі сірого каміння, як здорові лишай» (2, 39). Погляду Емене відкривається широкий простір, поршняно з яким людина здається загубленою піщинкою; ця картина посилює почуття самотності героїні, яка, зауважує письменник, «байдуже дивиться на знайомий красвид: їй нудно» (2, 39).

Інший кут зору вибирає оповідач, щоб передати почуття, що раптово спалахують в Емене до молодого провідника Септара. Тут ракурс обраний ніби для зйомок схованою камерою, що дає змогу схопити інтимні, не для сторонніх, моменти. Ось як Коцюбинський накреслює цей ракурс: «... Емене

по витримала, вискочила з води і без капщв, мокрими ногами перебігла подвір'я, злягла на тин і цікаво виставила голову з-за дерева». Перед нею відкривається така картина: «Ось жінки підходять до коней. Септар підставляє долоню, жінка кладе на неї ногу, злегка торкається до його плеча і, мов м'яч, вискакує на коня... Тц... тц... тц... крутить головою Емене і чує, як гаряча хвиля крові б'є їй до серця й голови» (2, 41). Погляд Емене ревниво відбирає з епізоду лише окремі деталі, пов'язані з її переживаннями. Та чи не найбільшої майстерності досягає Коцюбинський при контрастному зіставленні ракурсів.

Працюючи у філоксерній експедиції, письменник цікавиться життям ченців. Він відвідує монастир Кузьми й Дем'яна, розташований в Криму поблизу Алушти. У листі до дружини від 14 жовтня 1896 р. Коцюбинський так описує свої враження під атмосфери монастиря: «Надворі лаять, мов сонні мухи, ченці. Але вони лиш здаються сонними. Доколі зачепити їх — і вони зараз розворушаться і почнуть викладати хатне сміття. Сплітки тут, сварки, задрість. І ігумен дурень, і економ шахрай — І, послухасш, кожен з «братів» злодій і розбійник. Моральна, внутрішня неохайність доповняє картину неохайності знадвірної. Серед розкішної чистої Природи — монастир з його «братією», святощами ТЯ чпбобонами — здається якоюсь гидкою плямою, смердячою купою гною» (5, 96).

Гори викликали в письменника захоплення, він пише дружині: «Величний гірський пейзаж» (5, 96), Проте в новелі «У грішний світ» (1899), зображуючи Нум, Коцюбинський дещо згущує фарби, щоб уве-ии читача в ту похмуру атмосферу внутрішньої

неохайності, в якій живуть ченці. При цьому письменник зіставляє два контрастних ракурси — пейзаж за горами, де існує світле, нормальне життя, і пейзаж міжгір'я, завжди повитий мороком, де розташований монастир. Наведемо початок новели: «Там, за горами, давно вже день, і сяє сонце, а тут, на дні міжгір'я, ще ніч. Простерла сині крила і тихо вкрила одвічні бори, чорні, похмурі, застигли, що обступили білу церковцю, немов черниці дитину, і пнуться колом по скелях, усе вище та й вище, одні по других, одні над другими, до клаптя неба, що таке невелике, таке тут синє... На дні міжгір'я тихо, похмуро. Лише кволі, жалібні згуки монастирського дзвону сумно лунають у долині» (2, 180). Враження від пейзажу подано так, ніби погляд поволі рухається з dna величезного котловану, з «дна міжгір'я», до того «клаптя неба», який тільки немов і пов'язаний із справжнім життям. Чорне громаддя гір, що обступило монастир і відрізало його від іншого життя, наче пригнічує усе людське в ченців. Такий ракурс пейзажу готує сприйняття читача і до тієї нечистої, аморальної обстановки, що панує в монастирі.

Пошуки митцем найбільш виразного плану зображення обставин, атмосфери, вираження почуттів, переживань героя чи оповідача відчутні в багатьох його творах. Але особливо яскраво й послідовно Коцюбинський вдається до цього прийому в одному з пізніших своїх оповідань «Що записано в книгу життя» (1910). Воно цікаве також тим, що ; завдяки чорним начеркам, які лишилися, дає змогу побачити, що спеціальна робота над композицією в плані її естетизації була невід'ємним принципом творчого процесу письменника. Тобто й Ко-

цюбинському властива була певна «заданість»<sup>1</sup> у творчому процесі, яка характерна й для творчості живописців імпресіоністичного напрямку.

Оповідання «Що записано в книгу життя» тривалий час не вдавалося Коцюбинському. Він кілька разів приступав до нього, але знову відкладав (див.: 3, 396). Через деякий час після закінчення цього твору автор повідомляє М. Могилянського в листі від 9 березня 1911 р.: «Не подавав Вам змісту свого останнього оповідання і не посилав для перекладу, бо воно мало вдовольняє мене і соромно було виступати перший раз в «Современнике» з слабою річчю. Оповідання коротеньке, менше аркуша, називається «Що записано в книгу життя». Сфера — селянська убога родина. Сюжет: син вивозить в ліс стару, забуту смертю мати (почасти культурні пережитки давнього звичаю вбивати батьків), але під неістеричним впливом бажання хоч раз добре попоїсти і випити на похоронах — забирає її назад. Ця схема може видатись Вам грубою, але ж це тільки схема і, звичайно, важніше, як вона зроблена» (7, 108).

Як видно із сюжетної схеми, письменник намагається зазирнути в архетипні глибини народної свідомості, показати відлуння давніх культових звичаїв, котрі подекуди ще траплялися. Однак завдання це було непросте. Коцюбинський сам незадоволений ним скремленою ним схемою, головне, відчуває складність мотивувати, психологічно обґрунтувати поведінку героїв у такій складній ситуації.

Первісний начерк оповідання називався «Мати» і починався так: «Вона була така давня, що навіть

Див.: Андреев Л. Г. Импрессионизм.— М., 1980.— <1 .М-35.



сорокалітній син Юшечка звав її бабою...» (3, 328). Письменник відчуває, що це ім'я несе певний гумористичний відтінок, який не в'яжеться з трагічною темою оповідання, замінює його на Потап. Але й це ім'я майже не згадується в творі. В ньому лише син і стара, забута смертю, мати, а також невістка, онуки. Нікого не названо на ймення, йдеться просто про матір і про сина, про сім'ю, яких тисячі, що існують сьогодні й існували тисячі років тому. Така розімкненість, гранична узагальненість персонажів і художнього часу зближує оповідання з міфом, до чого, мабуть, і прагнув автор, відображаючи найглибші, пласти народної свідомості, що сягають своїм корінням прадавніх родових звичаїв. Це підкреслено й остаточною назвою «Що записано в книгу життя». У відомій метафорі — «недбалий вітер у життєвій книзі вічний Міг і не ту сторінку прогорнути» — Омар Хайям використовує вираз «життєва книга вічна» саме в такому граничному філософському значенні безконечності людського буття.

Коцюбинський шукає такого ракурсу для зображення подій в оповіданні, який дав би через буденність того, що відбувається, побачити всю глибину людської трагедії. Спочатку в начерку помітний був задум письменника перемістити стару з печі, де вона, здавалося, лежала споконвіку, на долівку. Однак це було зображено з погляду «все-знаючого», відстороненого оповідача: «Баба мовчки злізла з печі, перекодилася по хаті, мов осінній листочок, до мисника, послала долі ряденце і обляглась. І такою непомітною стала та чорна кутгочка в чорнім кутку, як шабатурка висохлої жаби на стоптаній ногами стежці» (3, 328). Такий кут зору

не задовольняє Коцюбинського, він продовжує шукати, аж поки знаходить потрібний йому ракурс. Письменник вирішує показати все, що відбувається, очима старої, що лежить долі біля порога: «Тепер, і долу, син видався бабі більшим, чуднішим і дальшим. Не таким, як тоді, коли бачила його з печі. Та й взагалі всі — діти й невістка — немов повиростали» (3, 329).

Власне, знайшовши цей ракурс, письменник і обриває первісний начерк оповідання. Це була вдана знахідка. І несподівана: старенька для всіх уже стала тягарем, вона непотрібна вже й висхла, немов позбавлена почуттів, і раптом відкривається глибока трагедія в цьому немічному тілі — всі події зближують у світлі цієї трагедії зовсім по-іншому. Письменник показує зовнішні обставини крізь призму «■прийняття старої, яка лежить на долівці. Для по-» илення враження Коцюбинський використовує улюблений прийом контрасту, в даному разі двох ракурсів.

Перший ракурс зверху, з печі: «Досі вона роками пилялась на печі і звикла дивитись згори в долину. Тоді синові діти здавались дрібними, сліпнуче око псе спочивало на білявих головках або ловило серпні, прибиті нуждою обличчя невістки і сина, коли пропливали повз неї од дверей до печі. І вже з-за і пмина чулось, як бубоніли їх голоси» (3, 143). Імпресіоністично забарвлений інтер'єр хати пройштий спокійним, умиротвореним настроєм. І як імінюється цей настрій із зміною кута зору!

Другий ракурс — сприйняття старою кімнати ши'у, з долівки: «Тепер все виросло зразу. [У цьому місці М. Коцюбинський припинив свої пошуки в морнісному начерку.— Ю. К] Діти, що спинались



над нею до мисника і обсіпали кришками з хліба та всяким сміттям, синові чоботи, старі, намерзлі, важкі, як гори, і босі ноги невістки, що ставали перед самим обличчям та закривали весь світ. Тепер вона бачила в печі в'юнкий вогонь, що паливо жер, а все ж вмирав з голоду, чорні кутки попід лавками, що роззявляли беззубі роти і дихали зо-гнилою вогкістю. Часом, коли одчинялися двері, стовп білої пари, наче туман, стелився по долівці, закриваючи все, і здавалось, що така має бути і смерть, каламутна, безока, з холодком по ногах» (3, 143). Тут кожен мазок сповнений трагедійної тональності, що передає настрій людини, доведеної до крайніх злигоднів.

Розглянутий прийом, як і створення своєрідної художньої сфери, стосується, як правило, зображення статичного художнього простору. Не тільки в кожному окремому епізоді, а й у творі в цілому Коцюбинський переважно зберігає єдність простору. Тоді ж, коли письменник змінює чи має на меті змінити художній простір у творі, це пов'язано насамперед зі зміною психічного стану героя, з розвитком його переживань Жерщко «подолання» простору героєм виконує важливу ідейно-естетичну функцію, виражаючи кризовий, переломний момент у його почуттях./

Подібне явище має місце вже в етюді «Лялечка». Обмежена чотирма сосновими стінами кімната сільської вчительки відділяє героїню від навколишнього світу і як певний психологічний бар'єр. Цей художній простір героїня так і не подолала, лишившись самотньою. В іншому етюді «Цвіт яблуні» кризу, що настає в переживанні героя, письменник пов'язує зі зміною художнього простору. Коли героєві

стає нестерпною трагічна атмосфера квартири, він «долає» її простір, вибігаючи на вулицю. Цвітіння яблуні символізує нові відчуття ліричного героя.

В оповіданні «Сміх» (1906) визволення від почуття жаху, що переслідував адвоката Чубинського, Коцюбинський передає виключно як «прорив» через задушливий простір кімнати, в якому пан Ва-лер'ян ніби загородився від навколишнього світу. Кожна деталь у цій картині символічна, суголосна тій внутрішній драмі, що відбувається в його душі: «Піхнув щосили прогонич. Залізний бовт з брязгом ударив у віконницю, аж луна пішла під високою стелею. Вікно відскочило, вдарилося половинками в лутки, і в хату виллялось жовте каламутне світло. Осінній вітер кинув досередини цілу хмару дрібного холодного пилу і якихось невиразних хаотичних ігуків» (2, 245). Імпресіоністичний пейзаж з напівтональностями передає новий настрій героя.

У творах «В дорозі» та «Intermezzo» духовне одужання героїв Коцюбинський пов'язує з їхньою готовністю подолати певний простір. Так, перша нопсла закінчується словами: «Збрався в дорогу» (2, 296), а у фіналі другої читаємо: «Город знову простяг до мене свою залізну руку на зелені ниви... Душа готова, струни тугі, налажені, вона вже грпе...» (2, 309).

і Таким чином, імпресіоністичні пейзажі, інтер'єри і новелах Коцюбинського виконують важливі ідейно-естетичні функції. Вони окреслюють не тільки місце дії, а й певні межі внутрішнього світу героя, масштаби та емоційну тональність його переживань, (дпість простору в новелах письменника слугує фірмою передачі цілісності внутрішньої сфери людини. Зміна ж художнього простору нерідко відби-

ває внутрішню душевну кризу героя. Завдяки таким прийомам композиція творів Коцюбинського набирає особливої довершеності, гармонії, що властиве імпресіонізму взагалі<sup>1</sup>. Тепер звернемося до композиції окремих частин творів Коцюбинського. Як показують системно-структурні дослідження, у високорозвинених системах елементи за своїм значенням не є однорідними: «У першому наближенні ціле виявляє себе як деяке «тло», на якому виокремлюється відносно вузька група найсильніше взаємодіючих структур ієрархічної драбини»<sup>2</sup>. Стосовно них дослідники вживають поняття «активні центри» і вважають, що й у видатних мистецьких творах, яким притаманний високий ступінь упорядкованості елементів, існують такі рівні організації образної системи як «тло» й «активні центри». Так, відзначається: «У будь-якому творі мистецтва завжди можна знайти своєрідні «центри», що ніби визначають характер усього твору, все інше виступає як «тло», яким, проте, не можна знехтувати. Деякі майстри мистецтва спеціально підкреслюють такі центри, бажаючи звернути на них увагу глядача, слухача і т. ін./ (У картинах Рембрандта, наприклад, характерним є виділення частини об'єкта за допомогою відповідного освітлення і т. д.)»<sup>3</sup>. Таких же висновків доходять автори досліджень із загального мистецтвознавства<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Див.: Яворская Н. В. Проблема импрессионизма в советском искусствознании и художественной критике.— Цит. вид.— С. 68-80.

<sup>2</sup> Свидерский В. И., Зобов Р. А. Новые философские аспекты элементарно-структурных отношений.— Л., 1970 — С. 81.

<sup>3</sup> Там же.— С. 84.

<sup>4</sup> Див.: Дубровин А. Т. Типическое : К эстетике нашего кино.— М., 1979.— С. 121.

Все це безпосередньо стосується художньої структури тих творів Коцюбинського, які побудовані не на сюжетній основі, а на структурі переживання.

ІПро такі «активні центри», що наголошують на ключових моментах психічного процесу героя, у творах письменника найчастіше «сигналізує» наскрізна або лейтмотивна деталь, стосовно якої мікросистеми одиничних мікрообразів виступають як певне тло. Причому якщо в ранніх творах наскрізна деталь (наприклад, *рушниця* — «Для загального добра») ще не фігурує в такій ідейно-естетичній функції, то в новелах 900-х років (*кімната* — «Лялечка»; *лист* — «В дорозі») вона є саме таким важливим структурним моментом, що пов'язаний з усією архітектонікою твору.

Еволюція позиції оповідача в новелах Коцюбинського, її зміщення в бік суб'єктивного кута зору, дає змогу письменникові збільшити увагу до плану сприйняття навколишнього. Оповідь розвивається переважно в суб'єктивній площині, всі події переломлюються крізь призму сприйняття героя (зокрема, в певному ракурсі). Завдяки цьому Коцюбинський досягає поєднання різних планів. Так, в оповіданні «В дорозі» сприйняття картин природи вступає у смисловий зв'язок з суб'єктивними переживаннями героя. В етюді «Цвіт яблуні» сприйняття навколишнього не тільки в ідейно-смисловому відношенні, а й образному пов'язане з роздумами письменника/Таких же висновків доходить Л. В. Усенко, досліджуючи імпресіонізм російських письменників Є. Гуро, О. Димова, О. Купріна, І. Буніна та ін. Відзначаючи панівний в мистецтві Імпресіоністів суб'єктивний момент, критик пише:

«Аналіз імпресіонізму і як стильової течії, і як творчого методу в російській літературі початку ХХ ст. доводить, що письменники-імпресіоністи свої зорові враження переломлювали, як правило, в глибоко суб'єктивних образах», і додає, спираючись на Я. Тугенхольда: «...настрої і сприйняття, сни і думки (...) зближують в голові героя імпресіоністично організовано...»<sup>1</sup>.

Композиційна гармонія ще більшою мірою притаманна новелам письменника останніх років. Їхня архітектоніка виглядає ще стрункішою, точніше відповідає тим ідейно-художнім завданням, які ставив автор. Прагнення письменника до впорядкування художньої структури новели, удосконалення її естетичних якостей найяскравіше виявилися в побудовах *«Віршів і віршів»* — кільце вихору та мозаїчного. Поряд з цим у Коцюбинського є окремі твори, композиція яких належить до мішаного типу.

Кільцева побудова характерна для новел письменника з відчутним епічним началом, в яких деякою мірою виражений сюжетно-подійний план, про що вже йшлося. Для новел же з переважаючим ліричним началом характерне мозаїчне поєднання картин. Комбінований характер архітектоніки спостерігаємо в оповіданні «Сон».

Перший тип побудови — кільцевий — ще чіткіше, ніж в оповіданнях «Лялечка», «В дорозі», виявився у творі «Коні не винні» (1912). А мозаїчна структура, властива новелам «Цвіт яблуні», «Intermezzo», «На острові», чи не найбільше виразною

<sup>1</sup> Усенко Л. В. Импрессионизм в русской прозе начала XX века. - М., 1988. - С. 224.

є в етюді «Невідомий» (1907). Спинимось на цих питаннях докладніше, оскільки вони показують, як письменник вдається до імпресіоністичних засобів суміжних мистецтв.

Подійний план оповідання «Коні не винні» нескладний. До пана-ліберала Аркадія Петровича Малини, що декларував свої демократичні погляди, приходять селяни з вимогою віддати землю. Аркадій Петрович ніби погоджується. Проте не відмовляється від козаків, викликаних його сином боронити землю від селян. Земля лишається в пана-ліберала.

Основна увага Коцюбинського зосереджена на внутрішніх переживаннях героя. Друге кільце психічного процесу героя і, відповідно, композиції відкривається картиною прогулянки його в полі після обіду. Сприйняття природи передають зміни в настроях пана, поступово визріває рішення не віддавати землю селянам. «Активні центри» цього процесу виявились в деталях-репліках, які немовби підсвідомо зриваються з вуст Малини під час розмови чи на самоті. При першій вимозі селян віддати землю Аркадій Петрович вигукує: «Що?!» (3, 263). Обдумуючи розмову з селянами, Малина іронічно усміхається над їхніми планами: «Грядка цибулі і на крокет... Ха-ха» (3, 265). Роздратованість, викликана розмовою з селянами, поступово відступає кудись на другий план. Аркадій Петрович майже зовсім заспокоюється. У глибинах свідомості визріває рішення, яке проривається короткою і цілком ясною реплікою: «Буду стріляти, коли прийдуть...» (3, 267). виправдовуючись перед самим собою за викликаних козаків, він охоче приймає підказаний дочкою аргумент: «...коні не винні» (3, 272).



Ці вузлові моменти оповіді відтінено домінантним настроєм Аркадія Петровича Малини — почуттям голodu. У цей настрій «вписується» і тональність сприйняття природи, оскільки все зображуване подається переломленим кризь свідомість героя.

Ключова репліка «Буду стріляти...» підготовлена й символікою пейзажних деталей. Вони організовані так, що відтворюють поступовий підсвідомий процес визрівання рішення Малини. Характерно, що письменник відточує і колористику пейзажних деталей саме в цьому напрямі. Кожним мікрообразом квітки, рослини Коцюбинський хоче підкреслити особливе почуття, яке поміщик відчуває до своєї землі,— почуття власності. Так, якщо в першій редакції було: «Синіли волошки» (4, 154), то в другій — він збільшує ідейно-естетичну вагомість цієї деталі, персоніфікує її: «Дитячі очі — волошки виглядали із гуштини» (3, 265).

У фінальній картині, втішаючись тим, що земля лишається в нього, Малини, що козаки надійно охороняють її, імпресіоністичний пейзаж сприймається героєм цілком елегійно: «Він дивився на сонце, на свої ниви, на масу ніг, кінських і козацьких, що однаково сильно тупали в землю, вбирав у себе гамір пташок, фиркання коней, грубі лайки войовників і раптом почув, що він голоден» (3, 273). Далі подається картина вишуканого сніданку сільського пана.

Кільцева структура новели Коцюбинського має багато спільного з композицією оповідань Чехова. Дослідники відзначають, що в організації системи мікрообразів у творах Чехова спостерігається кільцевий тип побудови. Так, один з них пише: «Чехов знайшов й інший шлях могутнього збагачення ча-

стковостей. Я назвав би його «сатурновими кільцями» розширюваного смислового узагальнення»<sup>1</sup>. Показуючи такий тип композиції на прикладі оповідання «Людина у футлярі», дослідник доходить висновку, що організуючим центром системи мікрообразів тут слугує наскрізна деталь: «футляр». Вона визначає чотири основні кільця смислового узагальнення.

Проте кільцева структура новел Коцюбинського багато в чому й відмінна од структури чеховських оповідань. У Чехова логіка оповіді будується переважно на розвитку подійної дії, наскрізна ж деталь періодично влітається в сюжетну основу, набираючи залежно від контексту того чи того смислового відтінку. У Коцюбинського структура новели визначається не подіями, а переживаннями. Проте обом письменникам-імпресіоністам властива особлива естетизація зображуваної дійсності.

Інший тип композиції відрізняє новели Коцюбинського «На крилах пісні», «Цвіт яблуні», «З глибини», «Невідомий», «Intermezzo». Вони складені немовби з окремих фрагментів, мініатюр-мазків, що надає цим творам імпресіоністичності. Іноді ця самостійність окремих фрагментів досить відчутна, як, скажімо, в ліричному циклі «З глибини». Тут письменник навіть дає різні назви окремим частинам твору. В «Intermezzo» він композиційно відокремлює одну частину від другої, в етюді «Невідомий» — активно використовує синтаксис (три крапки і багато крапок) для позначення інтонаційного поєднання окремих мініатюр. Поєднувальною ланкою ліричної новели «На крилах пісні» є рядки чумацької пісні. А в етюді

<sup>1</sup> Д о б и н Е. Деталь у Чехова как стержень композиции. // Вопр. лит.- 1976.- № 8.- С. 127.

«Цвіт яблуні» одна мініатюра перериває другу, вписується в неї, складаючи розгалужену художню структуру. Такий тип композиції притаманний здебільшого творам Гонкурів.

↳) Проте крізь мозаїчне сполучення окремих частин творів Коцюбинського проглядає цілком визначений «малюнок» внутрішнього сюжету — психічне переживання героя. І в цьому розумінні новели даного типу мають багато спільного з тими його творами, для яких характерна кільцева побудова.

Два типи художніх структур відбивають і дві основні тенденції в розвитку композиційного мислення Коцюбинського. Для першої характерні певна епічність оповіді, часова послідовність подій. Для другої — посилений ліризм, фрагментарність картин, притаманна поезії.<sup>^</sup>

Розглянемо особливості мозаїчної побудови новел. Попри певні подібні якості, архітектоніка кожного з творів Коцюбинського позначена своєрідністю, неповторністю. Етюд «Цвіт яблуні» побудований не так, як «Невідомий», а обидва вони аж ніяк не схожі на «Intermezzo».

На початку етюдів «Цвіт яблуні» і «Невідомий» письменник вустами героя робить такі зауваження: в першому — «... голова моя, мов павук павутиння, снує мереживо думок» (2, 170), і далі знову нагадує про це: «Голова снує думки» (2, 171). А в другому герой повідомляє: «Буду лежати і буду низати, немов намисто, рядки моїх думок» (2, 257). Порівняння дуже виразні і значною мірою відбивають імпресіоністичний характер побудови цих новел. Крім того, показують, яка еволюція відбулася в поетиці прози Коцюбинського: у «Ціпов'язі» він лише подекуди вкраплював думки героя в подійний сюжет, згодом же



подійний сюжет у нього майже зникає, а перебіг думок, переживань, вражень і становить, власне, твір.

По-іншому будується «Intermezzo». Тут художня структура значно складніша. Частини, на які поділена новела, складаються з картин природи. Якщо спочатку ці картини тільки намічено окремими деталями («зозуля», «сонце» і т. д.), то далі в оповіді вони ніби захоплюють увесь сюжетний простір, витискуючи з нього негативні образи («моя утома», «залізна рука города»). Ліричний герой сам говорить про це: «Спочивай тихо під сонцем, ти така ж втомлена, земле, як я. Я теж пустив свою душу під чорний пар...» (2, 305). У душі героя природа, її голоси займають дедалі більше місця, витісняючи важкий настрій. Про зозулю він, наприклад, каже: «Твоє журливе «ку-ку» спливало як сльози по плакучій березі і змивало мою утому» (2, 308).

Багатоголосся природи визначає увесь образний лад «Intermezzo». Окремі «партії» то розходяться, розвиваючись самостійно, то зливаються, підтримуючи головну образну тему. Новела «Intermezzo» має деякі спільні структурні риси із соль-мінорною симфонією Моцарта. Про неї музикознавець пише: «Окремі інтонації головної теми проходять ряд перетворень, з'являючись то в мінорі, то в мажорі. [Для «Intermezzo»] головна образна тема — тема сонця, що визначає «активні центри» оповіді.— Ю. К./ Але незмінно вона переказується скрипками, їхній тембр стає ніби лейттембром. Завдяки такому прийому її інтонації не тільки завжди легко пізнати, яких би змін не зазнав її рух, а й усі образні сторони пов'язано цим лейттембром у єдину структуру»<sup>1</sup>. І хоча симфонія

<sup>1</sup> Панкевич Г. И. Звучащие образы.— М., 1977.— С. 45.

Моцарта — не імпресіоністичний твір, у Коцюбинського музичні засоби створюють саме почуття плинності буття, його проминуність, миттєвість. Саме тут виявився симфонізм, характерний для нової прози початку ХХ ст., про який згадував І. Денисюк.

«Партії» інших образів (таких, як *зозуля*, *ниви у червні*) перебувають, власне, на другому плані, але розвиваються, як і в соль-мінорній симфонії Моцарта, в тісному зв'язку з головною темою. Так, дослідник пише про бічну партію симфонії: «її смислове значення — образний контраст до головної партії. Вона змінює лад: світлий мажор підкреслює основний настрій. У ній є деяка камерність. Діалог струнних і дерев'яних інструментів створює атмосферу упокоєння, спокою, можливо, навіть безтурботності»<sup>1</sup>. Образна дія в новелі «*Intermezzo*» також пов'язана з наростанням головної теми і посиленням її бічних партій.

Етюд «Невідомий» за своєю архітектонікою ближчий до новели «Цвіт яблуні», але й від неї відрізняється. В етюді письменник окремі картини, як і в творі «Цвіт яблуні», передає за допомогою плетива думок і образів, які ніби довільно нанизуються одна на одну. Ниткою, що з'єднує їх, слугує домінуючий настрій героя. Така побудова, дійсно, нагадує намисто.

Картини в етюді чергуються довільно. Зображення зборів революціонерів змінюється картинами міста, вулиць, бульвару, а ті — зображенням тюремної камери. Проте завдяки суб'єктивній формі оповіді письменникові легко вдається поєднати різні плани.

Панкевич Г. И, Цит. вид.— С. 45.

Кожна картина написана імпресіоністичними мазками, які відтворюють мінливий образ міста: «Тікали кудись люди і коні, тікали дими, тікала біла пара з людей і з худоби, так наче жорстокий ворог гнався за ними» (2, 258). Картини міста постійно змінюються: «Буха од коней пара, біжать кудись люди, а мороз креше вогню. І весело, що на молодих обличчях стирчать молочні вуси, як в маскарадї, а коні білі і волохаті, немов ягнята...» (2, 260).

У ці картини ніби вплітаються образи дійових осіб, написані імпресіоністичними мазками. По суті, герої навіть не названі, про що вже згадувалось. Один з них — негативний — зображений за допомогою двох портретних штрихш — «восковий профіль і біла борода» (2, 264). Цю портретну характеристику доповнюють ще кілька деталей, теж символічних: «Знав його... і другу звичку — ховати за спину кулак» (2, 260). Йдеться, отож, про людину небезпечну. Й інша деталь — «воскові пальці» (2, 261) — в тому ж образному ключі дає зрозуміти: у цій восковості щось від смерті, якась приреченість. Так його сприймає ліричний герой. Уособленням останнього виступає «товариш браунінг».

Образи «восковий профіль і біла борода» й «товариш браунінг» спочатку з'являються в різних картинах. Тривалий час вони «йдуть» в оповіді паралельно. Але ось письменник «зближує» їх. Спочатку в думках ліричного героя. Спостерігаючи за спальнею свого антипода, він бачить: «М'яке зелене світло ласкаво лягає на важке тіло, на білу бороду й благородний старечий профіль...» (2, 262) і думає (поєднання плану сприйняття навколишнього і плану думок): «Щось таємниче, містичне таїться в на-

шім зв'язку, так наче один з нас — тінь другого: поки один з нас живе, другий теж мусить жити. І навіть браунінг ховає дві кулі рядом — одна для нього, друга для мене» (там же).

І нарешті, обидва образи «зустрічаються» в картині вбивства. Фактично воно не показано, а, як і у фіналі оповідання «Лялечка», лише намічено символікою цих образів: «Я пам'ятаю тільки, що затремтів. Бо вийшов з мене гнітючий профіль... восковий профіль і став недалеко... Чи я стріляв?... Жодного згуку. Грובה тиша... Великий гнів, що жив у мені, вилетів звідти на своє діло» (2, 264—265). Другий образ — «товариш браунінг», по суті, й не названий, але він присутній, вгадується за самим розвитком дії.

Цікава в цьому етюді і ще одна колоритна деталь, що домальовує це імпресіоністичне полотно. Ге-рой-революціонер, як і в оповіданні «В дорозі», показаний не аскетичним фанатиком, а живою, складною натурою. Письменник не розповідає про його інтимні справи, він лише, в такій же образній манері, дає одну деталь: «Ти кинула квітку у моє серце, а я піймав її і понесу...» (2, 260).

Ця деталь проходить через усю сповідь і перед символічною картиною вбивства губернатора розгортається в цілу імпресіоністичну картину, яка контрастно відтінює кульмінаційний момент: «Цвілі дерева холодним квітом, білі і легкі, немов весільні дівчата. Стояла тополя уся в серпанку, струнка і тремтяча, як наречена, що йде до шлюбу. Чекала: прийде юнак, візьме за руку і поведе... А небо чисте, і темне, і запашне, немов з фіалок. І там весільні гості... Цвіла у серці квітка, й надив очі знайомий погляд хто знає звідки — з мінливих зірок, з цвіту дерев...» (2, 264).

а Функції мозаїчної, як і кільцевої, структури в новелах Коцюбинського — насамперед у відтворенні психологічного процесу. Вибір мозаїчної структури зумовлений необхідністю показу психічних явищ принципово іншого роду, ніж у новелах з кільцевою побудовою. Якщо в останніх письменник зображує поступальний розвиток переживання через ланцюжок взаємозв'язаних психологічних процесів, то мозаїчна структура відбиває дещо хаотичний тип переживань людини в критичній ситуації. Ці твори ще більше нагадують поезії в прозі (наприклад, в етюдах «Цвіт яблуні» і «Невідомий» чи процес спаду нервового напруження в новелі «Intermezzo»). При цьому, як слушно відзначають дослідники, письменник у названих новелах наближається до творів «потому свідомості». Так, Н.Кале-ниченко у зв'язку з цим пише, що в етюді «Невідомий» Коцюбинський «відтворює «потік свідомості» засудженого на страту, це, на перший погляд, — трохи хаотичне переплетення споминів, вражень, думок, що психологічно цілком обгрунтовано: адже Невідомий занадто схвильований, щоб спокійно, в певній послідовності згадувати події. Вражають тонкість і майстерність психологічного аналізу...»<sup>1</sup>/

Зустрічаються у Коцюбинського й твори, котрим шіастиві структурні особливості як кільцевого, так і мозаїчного типу водночас. Така мішана структура представлена, наприклад, в оповіданні «Сон» (1911). У ньому є всі ознаки кільцевої структури — і художня сфера на початку твору, і наскрізна деталь, якою позначено окремі моменти психологічного

<sup>1</sup> Калениченко Н. Л. Великий сонцепоклонник.— К., 1966.— С.136.

процесу. Символічна картина вулиці зображена одиничними деталями, організованими у несподіваному ракурсі: «На тротуарі теля. Три фігури, що мають наче одне обличчя, в синіх штанах «під студента», заганяють в калюжу теля. Теля не хоче, підійма хвіст, лупить налякані очі, а коли їм нарешті вдається і чотири тоненькі ніжки розбивають на бризки собор, управу і суд та грузнуть в болоті, дурний ображаючий сміх наче твердне у сірій мряці і важко спадає в стоячі води калюжі» (3, 155). Переломлення зображення через воду Коцюбинський запозичає з живопису.

Застій в житті міста, де органи влади і церква потонули в рутині, наче в болоті, письменник підкреслює кілька разів за допомогою такого символічного образу: «Як в калюжі весь город, так в окремому дні він бачив ціле своє життя» (3, 155); «Мертвий спокій калюжі не могла скаламутить сильніша хвиля...» (3, 158) і т.д. Цей образ слугує певним тлом, яке відтінює панівний настрій героя.

Міщанство, рутини проникають і в сімейні стосунки героїв. Так, власний будинок викликає в героя таке ж відчуття болота, як і місто: «На нього війнуло, як з гнилого болота улітку, тим знайомим теплом ідальні, молока з чаєм, розпареним жіночим тілом й котом, що вічно валявся на канапі» (5, 157).

До кольору Коцюбинський звертається охоче й постійно. Наскрізна колористична деталь, що передає психічний процес у душі героїні оповідання — | Марти, стосується її зовнішності. Ця деталь зустрічається на самому початку оповідання: «Жінка опустила за постелі ноги, голі і білі, наче застигле сало» (3, 155). Підкреслюючи весь час неохайність

одягу, неухагу до зовнішнього вигляду, автор тим самим наголошує і на внутрішній непривабливості героїні.

Колористичною є й інша деталь, яка за улюбленим прийомом Коцюбинського — контрастом, — відтіняє внутрішнє психічне зрушення в душі героїні: «... тепер вже частіше червоніли за їх столом троянди...» (3, 177).

У кільцеву структуру новели вплітаються картини сновидінь Антона; поєднані більш довільно, вони відображають особливості перебігу психічних процесів у сні. Наскрізним образом у цих картинах проходить образ революціонерки, поєднання ж деталей — як у мозаїчній структурі новел «Цвіт яблуні», «Невідомий», «На острові».

Останній з названих творів «На острові» (1912) особливостями побудови нагадує «Intermezzo». Не тільки розчленованістю на окремі, здавалося б, не пов'язані між собою мініатюри, а й характером передачі настрою ліричного героя. Від картини до картини тональність стає дедалі яскравішою, мажорнішою. Кульмінаційна мініатюра — зустріч з незнайомкою — написана вже яскравими, контрастними мазками. Вона ніби символізує повне відродження духовно багатого світу ліричного героя. Складне внутрішнє життя героя ніби осмислюється, узагальнюється останньою філософською мініатюрою, в центрі якої — символічний образ агави. Художня система Коцюбинського має деякі спільні риси з художньою системою С. Ейзенштейна. Розробляючи принципи організації наскрізних елементів у кіно — кольору, світла, музики, Ейзенштейн створює цілу теорію монтажу. В ній наскрізним елементам відводиться важливе місце. Режисер писав,



наприклад, про значення кольору: «... «лінія» кольору плете свій хід крізь ходи сюжету як ще одна самостійна партія всередині драматургічної поліфонії засобів впливу кінокартини...»<sup>1</sup>. Проте Коцюбинський, на відміну від Ейзенштейна, використовує цю «партію» кольору для створення імпресіоністичних ефектів.

Ритмічна побудова властива і композиції багатьох творів російських живописців-імпресіоністів кінця XIX — початку XX ст. Цікаво в цьому відношенні порівняти творчу манеру Коцюбинського і художника В. Е. Борисова-Мусатова (1870—1905).

Російського живописця, як і Коцюбинського, відрізняє м'якість манери, ліризм, гармонія ліній і барв. Він також використовує прийоми імпресіонізму. Можна навіть провести цікаву паралель між стилем Борисова-Мусатова і Врубеля, з одного боку, і Коцюбинського та Стефаніка — з другого. Так, мистецтвознавець пише про російських живописців: «...і той, і другий... руйнували звичні уявлення про художню форму, але кожен робив це по-своєму. Художня мова Врубеля кришталеву тверда і мужня, в основі своїй графічна й карбована. Колір у його картинах, за всієї його емоційної насиченості, підпорядкований формі й лінії. Мусатов — художник м'який і ліричний, який підпорядковує колористичній плямі малюнок, завжди більш приблизний, ніж у Врубеля... Якщо стихія Врубеля — трагедія, то Мусатов — творець своєрідних елегій, що не мають аналогій у російському мистецтві»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Б й з е н ■ ш т е й н С. Естетика кіномистецтва. : Дослідж., ст., лекції.- К., 1978.- С 222.

<sup>2</sup> Р у с а к о в а А. ВикторЭльпидифорович Борисов-Мусатов. 1870-1905.- Л.; М., 1966.- С. 84.

Певна різкість, карбованість у деталях, монтажі картин властиві і творам Стефаніка, що позначені трагедійною тональністю. Порівняно з ними імпресіоністичні новели Коцюбинського виглядають більш м'якими, ліричними. Образний малюнок у них пластичніший. Коцюбинський у всьому, як і Борисов-Мусатов<sup>1</sup>, прагне гармонії, ритму.

Підсумовуючи можна сказати, що Коцюбинський є великим майстром імпресіоністичної композиції, яка становить один із головних зображально-виражальних засоби? передачі переживань героя, їй властиві цілісність, певні естетичні закономірності побудови (ритм, гармонія, контраст тощо).

Таким чином, хоча творчість Коцюбинського і формувалася на ґрунті традиції літератури XIX ст., письменник зміг вийти за її межі, започаткувавши новий стиль художнього письма в українській літературі — психологічний імпресіонізм. Це положення має принципове значення як для правильного розуміння художньої манери Коцюбинського, так і тих складних процеси?, що відбувалися в українській літературі на межі століть. Недооцінка психологізму письменника деякими дослідниками 20—30-х рр. призводила до неточного тлумачення його імпресіонізму. Не до кінця правильну оцінку його творчості дають і сучасні зарубіжні дослідники.

Справді, концепція людини у творах Коцюбинського значно відрізняється від концепції людини в літературі XIX ст. Детермінованість характерів виявляється не в прямій, а в опосередкованій формі, мотивація поведінки героїв стає складнішою — до уваги береться весь комплекс внутрішніх факторів, що

<sup>1</sup> Див.: Р у с а к о в а А. Цит. вид— С. 84.

впливає на той чи той ЕІНОК. Середовище, соціум представлений у творах письменника здебільшого не відокремлено від героя, а у формі внутрішніх соціальних установок і моральних орієнтацій. Психічний світ особистості постає як процес, як багат шарова структура у взаємодії свідомості, підсвідомості та самосвідомості, як внутрішній конфлікт. Зображення внутрішнього життя людини не так через зовнішні вияви, як через саме це внутрішнє,— головний момент у розумінні психологічного імпресіонізму Коцюбинського. Якщо це викласти мовою сучасної психології, то можна було би сказати словами того ж Ф. Василюка, що у героїв Коцюбинського, як і взагалі у прозі письменників «нової» школи, «зовнішні дії здійснюють роботу переживання не безпосередньо, не через досягнення певних предметних результатів, а через зміну свідомості суб'єкта й взагалі його психологічного світу»<sup>1</sup>. Тобто мовиться про традицію, що йде від Достоевського, який одним із перших став зображувати внутрішній світ з погляду фундаментальних онтологічних питань буття. У сфері цього життєвого простору і постають герої Коцюбинського, які «перебудовують свій психологічний світ» (Ф. Ю. Василюк) «чи перевирішують свою долю»<sup>2</sup>.

Імпресіоністична поетика Коцюбинського визначила й синтетичний характер його прози. Використання прийомів живопису, музики, по суті, випередило багато які здобутки кіномистецтва; функція кольору, світлотіні, мікрообразів природи, симфонізм і поліфонія, ракурс, монтаж і т.д. стали важливими! складовими естетизму прози письменника. Імпресі-

<sup>1</sup> Василюк Ф. Е. Цит. вид.- С 28-29. I

<sup>2</sup> Библер В. С. Цит. вид.- С 48.

Щ

оністична композиція і внутрішній сюжет зумовили особливий сугестивний ефект його творів.

У стилі Коцюбинського імпресіонізм часом поєднується з елементами символізму («З глибини», «Intermezzo», «Невідомий», «На острові»), іноді з елементами неоромантизму («Тіні забутих предків», «На острові», «На камені» та ін.), іноді — натуралізму («Лист», почасти «Fata morgana»), але стильовою домінантою, що відбиває специфічне світобачення й творчі прийоми письменника, без сумніву, є імпресіонізм, рідкісний навіть для європейської літератури за своїм викінченим естетизмом і глибиною психологічного аналізу.

Проте чи є імпресіонізм Коцюбинського моделлю європейського модернізму, чи самостійним явищем? На це питання поки що важко відповісти. Потрібні дослідження українського символізму, неоромантизму, експресіонізму та інших стильових течій, щоб з певністю можна було сказати, що вони, по суті, становили новий етап у розвитку літератури — етап, який можна назвати модернізмом. Безперечно тільки одне: відхід Коцюбинського від реалістичної літератури ХІХ ст., започаткування ним на ґрунті нових стильових тенденцій (поезії в прозі, сповідальна проза) цілком оригінального стилю. Порівняно зі сповідальною прозою цей стиль мав цілковито нову якість, що її визначаємо як актуальний хронотоп. За своїми головними ознаками: часово-просторовою концепцією, концепцією кольору, концепцією людини, її психодуховності, кут зору оповідача — цей стиль співвідноситься з європейським психологічним імпресіонізмом типу Гамсуна, а також Шніплера, братів Гонкурів, російським імпресіонізмом Буніна, Чехова, Купріна та ін.





## 2. Імпресіонізм

### як «розлите» стильове явище

Отож бачимо, що у творчості Коцюбинського простежується стильова домінанта, яка співвідноситься з імпресіонізмом гамсунівського типу. Коли ж ідеться про інших письменників цього періоду, тут справа набагато складніша. Тому перш ніж розглядати, якою мірою елементи імпресіоністичного стилю виявилися у творах інших майстрів слова, слід зробити кілька загальних зауважень.

Ч)В українській літературі кінця XIX — початку XX ст. (втім, як і в інших літературах і не тільки цього періоду) майже не існували стилі в «чистому» вигляді. Навіть реалізм за рідкісними винятками не був однорідним. Синкретизм стилів спостерігається не тільки в межах певного художнього напрямку, а й у творчості кожного письменника, ба навіть в окремому творі. Тому визначення стилю того чи того прозаїка — справа значною мірою умовна. Найчастіше це означає, що письменникові притаманний певний кут світобачення, звідси нахил до того чи того стилю, а відтак — до сукупності характерних прийомів. Тобто йдеться про стильову домінанту, котра, слушно твердить Л. Ф. Кисельова, «прояснює цілий ряд явищ стилю письменника як такого, а також в його зв'язках, співвідношеннях та взаємозалежностях зі стильовими закономірностями часу, оскільки саме в ній, в особистій, притаманній тільки даному письменникові, формі й у найбільш концентрованому вигляді закарбовується позаособистісне, часове начало, властиве добі. Стильова домінанта є ніби вираженням, за терміном

20-х рр., «наказу доби» в індивідуально-художньому його відкритті, усвідомленні та відображенні»<sup>1</sup>. Імпресіонізм Коцюбинського, без сумніву, саме і є такою стильовою домінантою, яка в концентрованому вигляді відбивала тенденції доби, що характеризувалися вище.

Водночас стильова ситуація в українській літературі цього періоду уявляється значно багатшою та різноманітнішою. Дослідження останніх років ■ показують, що реалізм уже не займав тих панівних позицій, які йому приписувалися багатьма дослідниками раніше. Так, Т. І. Гундорова в статті «Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку XX ст. (теоретико-методологічний аспект)» слушно зауважує, що в цей час «новий модерний стиль оформлявся за допомогою елементів різних образних структур — романтизму, натуралізму, імпресіонізму, експресіонізму тощо»<sup>2</sup>.

Неоднорідні стильові процеси відбуваються в цей час і у французькій, австрійській, польській, скандинавських, російській та інших європейських літературах. Характерним прикладом може слугувати російська література. В. І. Камінський, досліджуючи стильові тенденції в російській літературі кінця XIX ст., виділяє в ній романтичний стиль, а також сентиментально-романтичну, натуралістичну, нормативно-дидактичну пропагандистську тенденції.

Киселева Л. Ф. О стилевой доминанте // Теория литературных стилей; Современные аспекты изучения.— М., 1982.— С. 302.

Гундорова Т. І. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку XX ст. (теоретико-методологічний аспект) // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX - початку XX ст.— К., 1991— С. 168.

Щоправда, розглядає їх, як було прийнято, в межах реалізму, а проте доходить висновку про глибокий синкретизм стилів і тенденцій: «Різні стильові прояви реалізму «перехідного періоду», як правило, не оформлювались як «школи», не утворювали самостійних і стильових течій, лишаючись передовсім тільки тенденціями художнього розвитку, що іноді дивовижно поєднувались у творчості одного й того ж письменника і навіть у тому ж творі»<sup>1</sup>.

Власне такий же еkleктизм стилів спостерігаємо в українській літературі на межі століть. Тут можна цілком погодитись з Т. І. Гундоровою і Н. М. Шумило, які, розмірковуючи про тенденції розвитку літератури цього періоду, зазначають, що в ній поєднувались неоромантизм, символізм та імпресіонізм (Кобилянська), імпресіонізм, неоромантизм і натуралізм (Кочубинський), символізм та імпресіонізм (Вороний), романтизм і реалізм, імпресіонізм і символізм (Чернявський), неоромантизм та імпресіонізм (Васильченко) і т. д.<sup>2</sup>. Отже, імпресіонізм у літературі не існував як чітко визначений художній напрям у чистому вигляді, а швидше як стильова течія, проте дуже відчутна на тлі загальної картини стильового розвитку. Окремі елементи імпресіонізму помітні у творчості різних письменників, іноді тільки в окремих їхніх творах, в еволюції оновленого розвитку літератури. У зв'язку з цим пропонуємо розглядати імпресіонізм в українській літературі як *своєрідне «розлите» явище, певні відблиски якого помітні в прозаїків із різними сти-*

Камінекий В. И. Пути развития реализма в русской литературе конца XIX в.— Л., 1979.— С. 152.

<sup>2</sup> Див.: Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початок XX ст.) // Слово і час— 1993.— № 1,— С 55-56.

*льовими домінантами.* Взагалі імпресіонізм — один з найбільш синкретичних стилів, який легко поєднується з багатьма іншими новітніми стилями, особливо із символізмом. ■--'

Тепер слід зробити одне уточнення у зв'язку з різними,— на перший погляд, полярними,— позиціями стосовно розуміння загальної ситуації в українській літературі кінця XIX — початку XX ст. Д. Наливайко, услід за В. Днепровим, пропонує цей період називати добою імпресіонізму, Т. І. Гундорова — добою неоромантизму або модернізму<sup>3</sup>. Це, звичайно, непросте теоретичне питання, яке навряд чи можна розв'язати у межах однієї-двох наукових праць. Тим більше воно не є завданням нашого дослідження. Нам хотілось би лише висловити деякі припущення щодо причин, які призводять до такого неординарного сприйняття проблеми. І то — лише тією мірою, якою це стоєть імпресіонізму. Насамперед це — складність самих художніх явищ цього періоду, але не тільки, а також різні кути зору, з яких оцінюється доба. На наш погляд, суперечливість виникає тоді, коли визначення напрямів, стилів робиться не на одній логічній підставі (тобто порушується відоме правило логіки). Коли йдеться про класицизм, романтизм, реалізм, неоромантизм, то акцентуємо увагу насамперед на питанні, *що* зображує письменник. Якщо ж мовиться про імпресіонізм, експресіонізм, символізм, а також про авангардистські течії (конструктивізм, акмеїзм, дадаїзм тощо), то акцентуємо увагу насамперед на питанні, *як* зображує людину письменник. Хоча, природно, «що?» не буває без «як?», ідеться лише про переважання того чи того підходу. Г.

Зокрема, питання «як?» дуже гостро стоїть для новітніх стилів, аж до естетизму, експериментаторства,— вони й виникають у ході пошуку нових художніх форм.

Проте ми хотіли наголосити на іншому: цілком природно, що той самий твір або творчість письменника чи етап у розвитку літератури можуть визначатися, з одного боку, як неоромантичний, з другого — як імпресіоністичний. Або модерністичний — це вже третій кут зору, який характеризує розрив з попередньою традицією. Ці міркування матимемо на увазі, коли торкнемося безпосередньо аналізу творів. При цьому, звичайно, зосереджуватимемо увагу насамперед на імпресіоністичних елементах поетики (хоча й не тільки), лишаючи дослідникам інших стилів їхній предмет вивчення.

Нарешті, маючи на меті дослідження психологічного імпресіонізму, ми запропонували і свій спеціальний підхід до розгляду прози різних авторів. Виходячи з того, що ядром психологічного імпресіонізму є насамперед зображення цілісного процесу переживання, розглядаємо твори відповідно до того, в якій художній формі втілене це переживання. Серед тих моделей, що є найближчими до імпресіонізму, ми виділили дві, які умовно назвали: 1) *потік чуттєвого світосприйняття*; 2) *потік свідомості*. Типовими творами потоку світосприйняття є новели Коцюбинського, роман Гамсуна «Голод». Характерною їх ознакою є те, що переживання в них виражається не у вербальній формі, а найчастіше через зорові, слухові образи (враження), що виникають перед очима героя. «Потік свідомості», навпаки, є вербальною формою вираження емоцій. Вона відмінна від структури раціональ-

ного мислення (умововиводу, доведення тощо), оскільки слова в цій системі пов'язуються не за законами логічного міркування, а як наслідок певних емоцій, що їх вони вербалізують. Характерним прикладом такої форми вираження (наче хаотичний потік думок) є оповідання А. Шніцлера «Лейтенант Густль». Слід застерегти, що не маємо на увазі «потік свідомості» як ознаку певного жанру (типу прози Пруста, Джойса та ін.).

Виділені два типи художніх (поетичних) форм нас цікавлять тією мірою, якою вони виявляють риси, спільні з імпресіоністичною поетикою. По-перше, у творах цих двох типів головним струк-туротвірним елементом є переживання. По-друге, переважній їх більшості властивий актуальний хронотоп, панівним є КУХ ШШ, ^IP\$>93,- Третя особливість — це психологічна й філософська проблематика. Отже, обидва типи поетичних форм виявляють фундаментальний зв'язок з імпресіонізмом, тому розглядаємо їх як різновиди психологічного імпресіонізму.

Причому кожен з двох типів названих художніх форм може належати і до символізму, і до експресіонізму: да імпресіонізм нас цікавлять передусім твори в яких переживання виражається у формі потоку чуттєвого світосприйняття, які відтак виявляють найбільше спільних ознак з імпресіоністичними. З розгляду їх і почнемо.

За всієї несхожості, Коцюбинський та Яцків. — дві значні постаті, два різні таланти на небосхилі українського письменства кінця XIX — початку XX ст. — при ближчому розгляді виявляють чимало спільного. Передусім це — увага до розкриття глибин світу душі селянина, часом подібні риси об-

разного мислення, близькі принципи поетики. Отож є підстави розглядати деякі твори Яцкова в річищі художніх форм потоку світосприйняття.

Стильовий діапазон Яцкова охоплює різні тенденції. Проте стильова домінанта його психологічної прози значною мірою пов'язана із символізмом, в який часом вплітаються елементи ірраціонального письма, близькі до стилю Коцюбинського. Взагалі обидва таланти розвинулися майже в один час, але якщо бути точнішими, то слід завважити: творчі принципи Коцюбинського з достатньою певністю визначилися в 900-х рр., Яцкова ж — трохи раніше, про що свідчить вже його оповідання «У наймах» (1894). Тож тут слід говорити не так про якийсь взаємовплив, як про загальні типологічні тенденції в розвитку української літератури цього періоду.

Чимало українських письменників, як і європейських, про що вже йшлося, зазнали впливу Е. Золя. Безпосередній і опосередкований вплив цього видатного прозаїка, чия творчість поклала вододіл між бальзакським реалізмом і новітніми художніми напрямками, передусім імпресіонізмом та символізмом, тривалий час ще був відчутний в слов'янських та інших літературах. Українська література початку ХХ ст. сприйняла від Золя передусім певні поетичні принципи проникнення в духовний світ людини. По суті, те, що стане характерним для стильової тенденції потоку світосприйняття, вже намічено в Золя у романі «Жерміналь». А саме звуження горизонту оповіді від всевідання до кута зору героя, опертя оповідної структури не так на сюжет, як на переживання героя, що є результатом його психології через особливості сприйняття на-

вколишнього світу і т. д.\*. Отже, пошуки Коцюбинського і Яцкова в цьому напрямі не були випадковими.

Оповідання Яцкова «У наймах» — одна з перших спроб письменника проникнути в неповторність світу селянської душі. Вся розповідь зосереджена навколо однієї героїні — пастушки Олени. Яцків не простежує історію її життя. Як і Коцюбинський, він вибирає невеличкий епізод з життя героїні й концентрує всю увагу на її переживаннях. Цікавою є також спроба письменника подати не просто певний психологічний тип, а й означити людську індивідуальність. Так, Олену знали в селі як «забудькувату» через те, що мала дивну звичку задивлятися... Чи то пасе корів, чи на ярмарку вона вдивляється в навколишній світ, кожна рослина, тварина, комашина озивається певним відчуттям у її душі. Враження від картин природи, міського базару передають, як і в Коцюбинського, переживання героїні, поєднані в потік її світосприйняття, замишування: «Не знати, чи світ усюди такий гарний, як у нас», — думає вона, і світ їй уявляється як одна величезна хата. Причому автор підкреслює, що то не випадковий настрій героїні, а особливість її світобачення.

Близькість творчої манери Яцкова в цьому оповіданні і Коцюбинського можна проілюструвати хоча б такою картиною природи. Як і в оповіданні Коцюбинського «В дорозі» (Кирило і Устя), закохані Олена і Степан роздивляються навколо. Таїна, краса природи суголосні їхньому кохання: «Потік шепоче по камінню співанку, трава ніжиться, листя ісліє, мушки, метелики граються в повітрі. Польові коники сюрчачуть, синички дзьобоняють і скачуть шпарко по гіллях, пліски підлітають моторно, вря-

ди-годи задзвенить дзвінок, у ліщині кує зозуля та стрекоче лускоріх, далеко в житі деркає деркач. В лісі воркують горлиці та дикі голуби, скигнуть каня. Смереки шепочуть таємно»<sup>1</sup>.

«Мовою» квітів, точніше — через їх сприйняття, передає Яцків, як і Коцюбинський, розгортання почуттів своїх героїв (пор.: «Усті з Кирилом здавалось, що наївні діантуси червоніли в траві, як дитячі обличчя, а над ними схиляв свої віти журливий дрік і плакав золотими сльозами...»). Обидва письменники знаходять такі слова, які підкреслюють: все, що відбувається, — це не тільки явища природи, а й відбиття душі людини.

Тепло, яким зігрите світобачення Олени, живиться таємною мрією: мати новенькі чобітки. Для неї це не тільки взуття, а ще й неабияка прикраса, а може, й більше: в даний момент — сенс буття (В. Франки). Вона певна, що в нових чобітках надійно причарує Степана, за яким весь час «дівчата зиркають». Деталь «чобітки» — стрижнева у творі. Навколо неї зосереджуються думки и переживання героїні, що, до речі, нерідко ми бачимо і в Коцюбинського. Але особливість Яцкова в тому, що деталь у нього стає ударною точкою твору, переростає в багатозначний символ, через який просвітлюється вся трагедія героїні. Таким епіцентром (новелістичний пуант.— 7. Денисюк) переживань Олени стають її передсмертні марення. Їй видається, що вона зустрічається з померлою матір'ю і квапиться розповісти їй про найдорожче: «Я, мамуню, маю чобітки. Я сама їх придбала. Чекайте, покажу вам».

<sup>1</sup> Яцків М. Вибрані твори.- К., 1973.- С 35.

Вражає вміння Яцкова економними засобами проникнути в душевний світ людини, відкрити досі ще не відомі його виміри. Мрія Олени про чобітки так глибоко проникла в її душу, що здається, вона забере її з собою на той світ, де й зустрінеться з матір'ю. У даному епізоді уявлення про поетичний світ селянської душі наповнюється ще одним виміром, сказати б, трансцендентним.

Трагізм ситуації-гюлігає"і .тому, що насправді в Олени вже чобітків нема... Омріяну обнову, через яку вона наклала життям, йдучи босоніж через зимову річку, відібрали хазяї. Символіка ситуації пророблена значно глибше, ніж у творах Коцюбинського, і саме ця якість відрізняє прозу Яцкова взагалі — поєднання *JM^Ql^mJs^UM^mMPM^*.

Оповідь у творі ведеться з двох кутів зору: Олени та її батька. Старий Федь розмірковує про впорядкування життя, про місце бідняка в ньому і доходить висновку: «Скапарився вік, як несолона страва».

Своєрідний психологічний пуант, в якому конденсується символічний зміст, властивий й іншим новелам Яцкова, написаним в імпресіоністичній манері. Мініатюри «Недоумна» (1900) і «Красуня» (1907) показові в цьому відношенні. У першій об'єктом художньої обсервації письменника стає бідна затуркана дівчина, яка поруч зі своїми сестрами почувается попелюшкою. Коли в перерві між щоденною виснажливою і невдячною роботою вона вклякає на коліна перед образом і молиться, читачеві відкривається її ніжна, наївна й ранима дитяча душа. В свою молитву вона вкладає бабусині слова, якими та колись боронила її перед сестрами: «От не чіпайте її. Вона вам світ не заступила, що



вона винна, що таку їй Бог долю дав. За то він її колись помилує, бідну мученицю»<sup>1</sup>.

Форма третьої особи, в якій дівчина говорить про себе в молитві, не випадкова. Юстина психічно недорозвинена, вона навіть не вміє змінити граматичну форму. Тим трагічнішою виявляється її безпомічність перед життям, і тим жорстокішими постають сестри, які знущаються з цієї беззахисної істоти.

Взагалі використання граматичних, рідше лексичних особливостей місцевої говірки з художньою метою — один із майстерних прийомів психологізації характеру в прозі Яцкова («ціле тіло дрижить на мені», «колотили тобою», «я темна» — тобто «сліпа»). Такі незвичайні граматичні й лексичні форми посилюють підтекстове значення слів, нерідко поглиблюють символічність оповіді. Велике ідейно-художнє навантаження на слово стає однією з важливих прикмет психологічної прози не тільки Яцкова, а й Кобилянської, Коцюбинського, Стефаника, Марка Черемшини, Леся Мартовича та інших новелістів «нової» школи взагалі.

У новелі Яцкова «Красуня» парубок після тривалого блукання світами раптом опиняється в простій селянській оселі, від якої йому повіяло теплим сімейним затишком. Бо зігріта хата красою дівчини — дочки господаря. Герой закохується і просить у батьків руки красуні. «Ми з радію душі,... але чи знаєш ти, що наша дівчина — німа?» — відповідають старі. Цими словами й закінчується новела. Між хлопцем і дівчиною раптом постала непереборна стіна, вони наче опинились у двох різних

<sup>1</sup> Яцків М. Цит. вид.— С. 46.



світах. Кохання і трагедія разом. До такого символічного пуанту Яцків охоче вдається у кінцівці новели.

У цій невеличкій новелі теж помітні елементи імпресіоністичної поетики: зображення навколишнього крізь призму сприйняття героя,— інтер'єр хати, портрет героїні відтворюються через звукові й зорові враження. Наприклад: «Хата велика, наче стодола<sup>7</sup> "а віконця маленькі й темні. Чую, десь вівці в хаті блеють, але не бачу де. Чую: та бо й корова замукала теж у хаті, але також не видно де...» Або портрет героїні: «Все мені видаться, що вона ще стоїть, і світло мигає по ній та по вишиваній сорочці. Як уві сні» (імпресіоністичний ефект вібрації повітря) і т. д. Все це передає переживання героя,— сказати б, вібрацію його душі.

«Забудькувата», «недоумна», німа, сліпа — таких незвичних персонажів виводить письменник у своїх новелах. Вони допомагають йому з глибоким трагічним пафосом розкрити трансцендентні виміри людської душі, символічно накреслити проблеми психодуховні, екзистенціальні.

Часом у новелу Яцкова, яку відносимо до розглядуваної групи «потік чуттєвого світосприйняття», влітається сповідь, але не як самостійна оповідна форма, а як засіб поглиблення психології героя, мотивації його вчинку. Така новела «Благословення», близька за формою до новели Коцюбинського «Невідомий». Герої обох творів — на порозі смерті. Сповідь невідомого революціонера в Коцюбинського — осмислення життя, спроба ще раз переконатися, що воно прожите як слід. Сповідь, спогад смертельно хворої жінки в Яцкова також пояснюють учинок героїні. Письменник драматизує акт

благословення, заглядаючи кудись глибоко в архетипні глибини душі простої людини. Стара не може померти, не виконавши заповіту батьків своїх. А заповідали вони їй не золото, не майно, а благословення — не кривдити нікого. Ця заповідь весь час жила в душі жінки, хоч як вона «гірко бідувала», і вона не може померти, не передавши її іншим. Тому, вмираючи в лікарні, вона кличе лікаря, благословляє його і, заспокоївшись, полишає цей світ. У цьому благословенні, а точніше — в тому, щоб передати його наступним поколінням, зосереджується в даний момент сенс буття героїні, в ньому вона бачить своє продовження, своє безсмертя.

Ці новели Яцкова, як і ряд інших, імпресіоністично СХОШЮЮТЬ СІЙ ХЩІЩНУ МИТЬ ЖИТТЯ ДУЩ

переживання людини в драматичні моменти її буття. Людина і світ, їхній взаємозв'язок і відчуження, внутрішній конфлікт і трагедія — ці проблеми, порушені письменником, поглиблювали уявлення про духовний, психічний світ особи — його цілісність і змінюваність, напруженість і екзистенціальні об-

цікавить проблема відчуження людини від світу. Трохи інакше виглядає поєднання символізму й

імпресіонізму у М. Вороного. Так, поезія в прозі «Дівча на коні» (1910), що становить першу частину твору «Загадки життя (фрагменти)», містить суто імпресіоністичну картину, котра є не зображенням реального, а постає як абстрактний символ, навіть алегорія. Майстерним імпресіоністичним мазком автор малює пейзаж: «Весняного гарного вечора, коли сонце заходило... велетенське огненне сонце, червоне, мов жар... пурпуром теплої крові заливало півнеба... і кидало на місто потоки живого, мін-

ливого карміну, спалахуючи пожежею на золотих банях стародавнього собору, виграючи сліпучим блиском червоного золота на шибках вікон, стікаючи нічними хвилями м'яко-рожевого відсвіту по білих стінах домів...»<sup>1</sup> і т. д. Це — класичний взірець імпресіоністичної поетики: актуальний хронотоп, фрагментарний незвичайний синтаксис, мінливі кольори, що відтворюють вібрацію повітря і становлять, власне, враження героя від вечірнього міського пейзажу, відбивають його кут зору, — все, крім однієї деталі. Дівчина на коні, що з'являється на тлі цього пейзажу, — постать уявна. Здалеку вона здається оповідачеві красунею, зблизька виявляється потворою. І автор узагальнює: «Ім'я твоє таке ж, як ти, таємниче: «Життя!»»<sup>2</sup>.

Уся імпресіоністична картина орієнтована на те, щоб створити символ незбагдшшогі життя. Центральним образом автор обирає жінку РБо життя таке ж незбагненне, як і жіноча натура. На відміну від Яцкова, який шукає символіку в обраній життєвій ситуації, Вороной створює картину ірреальну («Але що ж це було? — зауважує автор. — Чи власний мій твір, що виснив його в хворобливій уяві?»<sup>3</sup>). Втім зустрічаємо у Вороного і твори символікоімпресіоністичні, написані в стильовій манері, близькій до Коцюбинського і Яцкова. Це, зокрема, оповідання «Праздничный сюрприз» (1906; текст виявлений і підготовлений до друку В. Дудком). Написаний російською мовою, цей твір також засвідчує близькість художніх форм імпресіонізму й

<sup>1</sup> Вороной Микола. Твори.- К., 1989.- С 185.- ^

<sup>2</sup> Там же.-С. 186.

<sup>3</sup> Там же.



символізму, легку асиміляцію першої та другої. Властиве, це явище простежує Л. А. Колобаєва на прикладі поезії Бальмонта, в якій символізм асимілюється з імпресіонізмом і неоромантизмом<sup>1</sup>.

В Такого типу синкретизм помітний і у творах

С. Васильченка. Слушно пише Н. Іїумило: «Схильність Васильченка відтворювати життєві враження людини («На чужину», «На хуторі», «На розкоші», «Оксана») можна співвіднести з тенденцією імпресіонізму... Зображувати не так суб'єктивне бачення (предмета, як виявлене враження героя від них)<sup>2</sup>. Вона ж відзначає неоромантичні й символістські тенденції в його творчості. В цьому розумінні характерний етюд «На хуторі», який подібний до поезій у прозі «На крилах пісні» Коцюбинського і Г«Дшча на."коні» Вороного. Особливо цікаве порівняння з останнім твором. Як і Вороний, Васильченко в оповіданні «На Хуторі» малює картину характерними імпресіоністичними мазками. Твір позбавлений сюжету, настроєві замальовки об'єднано вечірнім пейзажем. Обриси природи та людей розпливчасті, імпресіоністичні півтони проймають усе оповідання. Скажімо, на початку: «Заходила ніч. Німіє степ і тьмариться. Поспішаючи, кудись ховаються останні шуми і гуки довгої літньої днини. Не гасло ще на заході, як кров, червоне зарево, а вже над ним у темряві далекого неба зажеврила, немов жарина в попелі, вечірня зоря. А місяць, що перше висів серед ясного неба сірою, малопомітною плямою,

Г Див. : Колобаєва Л. А. Концепция личности в русской

литературе рубежа XIX-XX вв.— С. 202—216.

Л» Шумило Н. М. Проза Степана Васильченка : Питання /поетики.- К., 1986.- С. 143.

під темним крилом ночі зразу ожив і засвітився білим, чарівним огнем...»<sup>1</sup>. І далі: «... вони [люди.— Ю. К] здаються при місяці фігурами, вимурованими з білого каменю»; «...мова одбивається в тихому хуторі буркотанням маленького струмочка»; «До гурту гхідпливають мовчазні тіні, сідають на моріжок і мовчки слухають»<sup>2</sup>. Картина всуціль зіткана з вражень колористичних і звукових. Щоправда, на відміну від твору Вороного «Дівча на коні», це картина не уявна, а реальна, хоча й подана зі своєрідного кута зору,— такого, що Фрейд назвав «сон наяву». Проте чий враження передає автор? Як і в мініатюрі Вороного, деяких творах Хоткевича (зокрема, «Гірські акварелі»), це — враження оповідача в ^сіх названих творах бачимої оповідача ^характерний для прози XIX ст.— «всезнаючий». Його настрої, почування відтворено, щоправда, за допомогою імпресіоністичних прийомів. Такий тип імпресіонізму ближчий до гоншривського, аніж ^о^;щсунівсь]когд. Звідси й відмінність імпресіонізму Васильченка від імпресіонізму Коцюбинського. Останній, перелом^, люючи зображуване крізь призму сприйняття героя, тобто передаючи враження героя, а не оповідача, досягає глибинного розкриття внутрішнього світу персонажа, його переживань. Саме тому імпресіонізм Коцюбинського називаємо психологічним. Сильову ж манеру Васильченка можна визначити як імпресіоністичну, хоча письменник і зображує потік чуттєвого світосприйняття.

Характерно, що в цьому оповіданні Васильченка поєдналися риси неоромантичного й символічного

<sup>1</sup> Васильченко С В. Твори: У 4-х т.- К., 1960.-Т. 1.- С. 131.

<sup>2</sup> Там же.— С. 133.



стилів. Зокрема, глибоке символічне наповнення має образ пісні. Він уособлює народний талант, який не зникає, а передається з покоління в покоління; уособлює любов і горе, всю складність душевних переживань, які проста людина вкладає в народну пісню. Тут Васильченко чинить спробу за допомогою цього символу сягнути архетипних глибин народної свідомості. Символізм його близький до символізму Вороного. Замилуваний погляд у давнину, протиставлення добра і зла (талант — пасинок долі), туга за ідеалом (талановитим співцем) надають оповіданню неоромантичного забарвлення/

Еволюціонує від стильової манери XIX ст., нові форми «оброблювання сюжетів» шукає М. Чернявський. Одну з таких форм становлять новели потоку світосприйняття, що виявляють імпресіоністичну структурність. У деяких його творах, написаних в оповідній формі потоку світосприйняття, імпресіонізм поєднується з елементами символізму й натуралізму. Прикладом такого синкретизму є новела «Сніг» (1908).

За проблематикою вона близька до творів Коцюбинської «Він і вона», «Природа». Роздвоєння між людським та інстинктивним, біологічним, навіть звірячим (ніцшеанський комплекс), становить основу внутрішнього конфлікту героя новели «Сніг». Подібну проблематику певною мірою порушували Коцюбинський, Винниченко, Могиланський та ін. Порівняно з творами Коцюбинського новела Чернявського більше тяжіє до натуралізму. Чарівність природи тут, як і в ряді інших його творів, протиставляється жахливим явищам дійсності, в даному разі — психологічним виявам. Образ

снігу — наскрізний у творі, наповнений глибоким психологічним підтекстом і символічним змістом, який змінюється в різних ситуаціях. Усі події в новелі «Сніг» зображуються під кутом зору головного героя — Станішевського. Як можна зрозуміти з твору, він — викладач чи то університету, чи то гімназії. Домінуючим у сприйнятті героя є досить рідкісний для української літератури урбаністичний пейзаж, окреслений в імпресіоністичній манері: «Крізь сніжну сітку було видно, як на вулиці снували люди, їхали екіпажі, сунувся вагон конки»<sup>1</sup>. Враження від засніженого міста викликають у героя особливий святковий настрій. Внутрішня колізія твору побудована так, що цей «празниковий настрій» обертається для Станішевського драмою, яка висвітлює його приховане звіряче нутро. Такий погляд на інтелігента був дещо несподіваним, але в дусі часу розкривав діалектику людської природи, в якій соціальне й біологічне відмежовується не такою вже непереборною стіною, де лібідо (за Фрейдом) іноді бере гору над культурними орієнтаціями.

Станішевський знайомиться з гімназисткою Люсею. Спочатку їхні взаємини нагадують платонічне кохання. І зимовий парк, в якому вони гуляють, уявляється Станішевському чистим і незайманим — «як молода в шлюбному вбранні». Тут сніг — символ цнотливості. Але піддатливість Люсі п'янить Станішевського, він відчуває, як у ньому прокидається «молодий і дужий звір». Зрадливу роль відіграє знов-таки перший сніг, що набився Люсі до взуття. Допомагаючи дівчині витрусити його, Ста-

<sup>1</sup> Чернявський М. Твори: У 2-х т.— К., 1966.— Т. 2.— С.: 161. >:■ ■ -' o, - ■ ,ч: :■:;■\*■ ■.■.■.«' ,--^:i

нішевський відчув «теплоту її тіла» і не зміг стримати в собі звіра. Епізод гвалтування стає кульмінацією новели.

Через мить герой відчуває себе спустошеним, огидним, засоромленим. А дівчина, що тікає від нього, бачиться йому, як і вулиця,— щойно чиста, біла від снігу, тепер розбита, роз'їжджена колесами і саньми. Дві трагедії — зламана жіноча доля і зруйована соціальна особистість Станішевського,— ось наслідок того, що нестримний звір біологічного інстинкту вирвався на волю. Перший сніг, символ чистоти і незайманості, обертається брудом, викликає прокляття. Образ снігу (враження від снігу) виразно відтіняє нюанси в переживаннях героя. Невеликий етюд завдяки таким обраним стильовим принципам, як психологічний імпресіонізм, натуралізм і символізм, перетворюється на глибокий психологічний твір.

Характерним для творів, написаних в імпресіоністичній манері у формі потоку світосприйняття, є зосередженість на якомусь одному почутті героя, яке висвітлюється різними художніми засобами, серед яких чи не найважливішими є образи природи. Так, Яцків в оповіданні «У наймах» досліджує «анатомію» мрії, Чернявський в новелі «Сніг» — «анатомію» хіті, Коцюбинський в «Intermezzo» — утоми, «Він іде» — страху, в «Fata morgana» — примарної мрії. Домінантне почуття героя стає, як правило, структуротвірним — визначає атмосферу, пафос і внутрішній сюжет твору. І ця традиція йде, безперечно, від поезій у "P?2U. Водночас це почуття постає як" об'єкт художнього анатомування й узагальнення (особливо у Коцюбинського), як компонент процесу переживання в його психологічно-

му (свідомість — підсвідомість) й духовному (сене буття) вимірах. /

Цікавими в цьому відношенні є спроби і К. Сроковського, зокрема, його новела «В лісі» (1901), дуже близька за способом зображення до «Intermezzo» Коцюбинського.

Предмет художнього дослідження у Сроковського — почуття болю. Загалом онцеґція самотньої стражденної людини: втомленої, наполоханої, мріючої, відчуженої і т. д.,— стає провідною у творах, які написані в імпресіоністичній, експресіоністичній, символістській стильових манерах. Буржуазне суспільство, яке пережило свій розквіт, відчужує людину, завдає страждань, руйнуючи гармонію людини і світу/

Новела написана цілком у манері психологічного імпресіонізму. Герой блукає лісом. Починається буря. Він чує удари грому, бачить блискавки. Враження від розбурханої природи нуртують упереміш з його внутрішніми відчуттями, переживаннями, з яких найвиразніше — страх за своє життя. Потік світосприйняття і потік самоаналізу розгортаються в душі героя паралельно (як і в новелах Коцюбинського «Цвіт яблуні», «Intermezzo» та ін.). Раптом, жахнувшись блискавки, він потрапляє в залізну пастку. Основна частина твору — це опис страждань од невимовного болю, якого завдає героєві пастка, що намертво охопила його ноги. Тепер два потоки — світосприйняття й самоаналізу — зливаються в один — переживання: «Я стратив почуте власного голосу. Я не відрізнявав стону від гуку громів, гуку від шуму, шуму від плюскоту. Мені здавалося, що цілий ліс кричить і западається у пропасть разом із вітром, дощем і





громами»<sup>1</sup>. Тепер сприйняття природи відступає на другий план, все ество людини охоплює єдине всепоглинаюче переживання — біль. Поступово герой адаптується до болю і знов починає сприймати навколишнє, але вже по-новому, — все переломлюється крізь почуття болю. «Мною колисав вітер», — так передає герой гостроту сприйняття кожного поруху природи, який відгукується в його душі, нервах.

Цікаво буде Сроковський інтригу новели. %за-! галі для імпресіоністичних творів інтрига не характерна. Найчастіше вони мають внутрішній сюжет, який спирається на *пер^T\_пер^w^IiST^SS^f^* рішнійкдн^гакт^^(угш^fегюя.^В аналізованій новелі автор розробля<sup>У</sup>щє~й~Тйгригу. Сприйняття бурі героєм раптом, несподівано змінюється «страшним болем». Герой ще не може зрозуміти, звідки цей біль, він тільки переживає якісь зміни в пси- хічному стані. І лише через деякий час читач разом з героєм дізнається, що причина страждань — залізні обручі пастки, що врізались йому в ноги (прийом, який використовував і Коцюбинський у новелі «Харитя», — порізаний палець). І коли він, урешті, втрачає свідомість, його рятують люди, які поставили цю пастку.

Так само незрозумілим, загадковим видається герою і тріск галузок під ним. Аж у кінці твору з'ясовується, що це — настил над ямою. Цей настил і рятує героєві життя: вовк, стрибнувши, провалюється крізь галуззя в яму, а герой залишається неушкодженим.

Аналіз почуттів героя в критичній ситуації займає центральне місце в новелі. Цей аналіз автор

; \ Сроковський К. Оповідання.— Львів, 1901.— С. 5.

здійснює з точністю, яка відповідає сучасним науковим уявленням про такі психічні явища. Так, Є. В. Чорносвітов та А. С. Курашов дійшли висновку, що «біль-феномен... утворює свій, больовий ряд, який деструктурує свідомість»<sup>1</sup>. Дослідники простежують такий ряд переживань за ступенем зростання: напруження (тривога), страх, депресія, біль, смерть. Саме зображення цих явищ покладено в основу градації новели на певні періоди (те саме, що в Коцюбийс^oT^ШлтаITібихІчного процесу)). Спочатку герой, якого буря захопила в лісі, переживає страх. Страх змінюється болем, коли він потрапляє ^гіасткуГБільГ такий сильний, що деструктурує сприйняття героя: «Я нічого не чув, нічого не слухав і нічого не видів». Потроху свідомість повертається до героя, він починає бачити і навіть аналізувати ситуацію. Проте аналіз цей не зовсім нормальний, це, швидше, не думки, а «давні мрії». Так письменник проникає не тільки у свідомість, а й підсвідомість героя, зображуючи його депресивний стан.

Досліджуючи художніми засобами психологію болю, Сроковський простежує різні стани героя — марення, галюцинації, гарячку, втрату свідомості й, нарешті, депресію. Останній момент особливо цікавий. Герой зауважує в стані майже прострації: «Слова «смерть», «вовки», «згину» втрапили для мене всяку розумову вартість. Я повторював їх заєдно, та сам не знаю задля чого. По правді, я міг із рівно таким спокоєм подумати собі «кальоші»<sup>2</sup>. Цей

<sup>1</sup> Чорносвітов Е. В., Курашов А. С. Сознание в структуре самосознания // Вопр. философии.— 1987.— № 10.— С. 90.

<sup>2</sup> Сроковський К. Оповідання.— С. 16.

епізод дуже нагадує епізод з «Intermezzo», коли ліричний герой звістку про дванадцять повішених «заїв сливою». Справжнє значення обох епізодів не в декадентському зображенні дійсності (в чому звинувачували Коцюбинського), а в точному відтворенні явищ психіки у стані депресії, в глибинному психологічному аналізі переживань людини.

Зазнавши найсильніших переживань, герой робить свого роду філософське відкриття, внаслідок чого по-іншому бачить картину світу: на людину, як і на звіра, скрізь очікує пастка. Ця думка посилюється сюжетним паралелізмом: самотня людина від болю кричить на весь світ і самотній вовк, що провалився в яму, вис на весь ліс. І жодна, душа не чує цього волення про порятунок. Лише самотній вовк, як зауважив ліричний герой мініатюр Коцюбинського «З глибини», бажання знайти другу половинку рідної душі стає чи не символом самої епохи — символом нових соціально-психо-логічних настроїв, у яких рухалося дорожче до технічних змін. Так через психологію «одиниці», як говорив Франко, переломлюються категорії соціальної ваги. Індивідуальна психологія стає засобом художнього аналізу внутрішнього світу людини за нових історичних умов. *Інша оповідна форма, близька до імпресіоністичної стилістики, визначаємо як потік свідомості.* Назва ця досить умовна з двох причин. По-перше, не йдеться про жанрове оформлення творів подібного типу оповіді. По-друге, таку назву зумовлює певний підхід письменника до відображення потоку переживань. Домінантним аспектом психіки героя тут є вербальна сфера, — тобто потік думок, асоціацій, вражень, спогадів тощо, пов'язаний насам-

перед із перебігом переживань. Структуротвірним моментом такого зображення є актуальність «зрізу» робити свідомості (актуальний хронотоп). Навіть заглиблення героя в спогади чи мрії про майбутнє відбиває те, що він переживає саме в цю мить, і пов'язане з його сприйняттям дійсності або діями в наступний момент. Така головна відмінність потоку свідомості від сповіді, яка є осмисленням минулого.

Спроби «оброблювати сюжети» в дусі потоку свідомості спостерігаємо майже в усіх тих письменників, які вдавалися й до оповіді у формі потоку світосприйняття. Крім уже аналізованих вище прозаїків — Коцюбинського, Чернявського та Яцкова, назвемо також і багато інших — А. Крушельницького, Г. Хоткевича, А. Кримського, В. Стефаніка, О. Авдіковича, М. Дерлицю, С. Ковалша. Очевидно, їхнє звертання до іншої манери слід пов'язувати з тим, що, попри великі зображальні можливості, потік світосприйняття все ж не давав змоги охопити діяльність усіх її виявів. Показ, сказати б, роботи невербалізованої психіки лишив поза увагою письменника чи не найголовніше — сферу думок героя, формування його переконань, свідомого ставлення до світу (хоча ці аспекти не завжди охоплюються і в творах потоку свідомості).

Навіть у європейській літературі знайдеться мало творів, в яких потік раціоналістичної свідомості представлений у «чистому» вигляді. Здебільшого зустрічаємо твори, де панівним, але, сказати б, доповнюється потоком світосприйняття. Одним з небагатьох прикладів зображення потоку раціоналістичної свідомості в чистому вигляді є новела А. Шніцлера «Лейтенант Густль».

(1900). До речі, Коцюбинський захоплювався цим твором, і він справив певний вплив на українського прозаїка. Новела складається, власне, зі своєрідного внутрішнього монологу героя, який слухає симфонічний концерт. Ось початок цього монологу: «Скільки це ще триватиме? Треба глянути на годинник... Та, мабуть, незручно на такому серйозному концерті. А хто побачить? Якщо й побачить, тож і сам майже не слухає, як і я, мені нема чого соромитися його. О, лише чверть по дев'ятій... А таке враження, ніби я вже три години стирчу тут. Правду кажучи, я до цього не звик. А що ж, урешті, виконують? Треба глянути в програмку... Ораторія — он воно що! А я ж бо вирішив — меса. Хай би це грали в церкві...»<sup>1</sup>. За кожним висловлюванням відчутна певна емоція, а всі вони об'єднуються в потік переживання. Така монологічна форма, слухно відзначає І. О. Денисюк<sup>2</sup>, поширюється і в українській літературі. чії Взагалі в кінці XIX — на початку XX ст. посилювся вплив європейської літератури на українське письменство. Кобилянська, Коцюбинський, Стефан-ник захоплювалися такими зарубіжними майстрами слова, як Золя, Мопассан, Ібсен, Стріндберг, Гауптман, Метерлінк, Гамсун, Гарборг, Шніцлер та ін. Інтерес цей був викликаний насамперед пошуками нових способів зображення внутрішнього світу, поглиблення художнього психологізму. Адже і в зарубіжній, і в українській літературі на зламі століть «складається психологічна течія... коли з'являються численні твори, для яких характерною є

<sup>1</sup> Шніцлер А. Жена мудреца.- М., 1967.- С. 99-100.

<sup>2</sup> Див.: Денисюк І. О. Розвиток української малої прози...- С 141.....

зосередженість на внутрішньому світі особистості, на її духовному й душевному житті, яке переломлює об'єктивний зміст дійсності (романи і повісті Г. Джеймса, проза і драматургія А. Шніцлера, ранні романи К. Гамсуна, лірична проза І. Буніна та М. Коцюбинського)»<sup>1</sup>. Зображення внутрішнього світу, переживань людини за допомогою потоку свідомості також формується під значним впливом європейської літератури, а також Достоевського. Елементи потоку свідомості помітні вже в перших творах С. Коваліва, який продовжив тему життя робітників бориславських нафтопромислів, розпочату Франком, і писав здебільшого в традиційній реалістичній манері. Характерним прикладом є оповідання «Безконечний швіндель» із збірки «Громадські промисловці» (1899). Твір починається роздумами сільського крамаря Боруха: Він украв сіль на державних копальнях і тепер уночі перетягує свою здобич додому. Страх переповнює героя і передається в хаотичних думках про те, як він буде цю сіль розпродувати, в полохливому озиранні довкола, в рефлексіях на все побачене. Так, хата Микити Сиренького, повз яку крадеться Борух, викликає в нього цілу зливу думок і емоцій: Микита робить в орендаря Сруля, який має зло на Боруха, отож, «як Микита побачить его в таку пізну пору на своїм перелазі, побіже сказати Срулеві: так пропала сіль і горівка»<sup>2</sup>. Характерно, що як у цьому, так і в інших епізодах думка героя рухається шляхом логічного умовиводу — від засновків до висновків, бачимо, отож, типовий вияв раціоналістичної

<sup>1</sup> Наливайко Д. С. Цит. виц.— С 206. Ковалів С. Громадські промисловці.— Львів, 1899.—

свідомості, динаміка якої підживлюється почуттям страху.

Далі оповідач стає на кут зору сторожів Кирила і Свиридка, потім — Микити Сіренського. Проте в цьому оповіданні (як зрештою, і в інших) С. Ковалів послідовно не дотримується обраної оповідної форми від початку і до кінця. В його творах ще досить відчутна традиція реалізму XIX ст. із значною увагою до подійного сюжету, конфлікту між героями. Внаслідок цього й сама психологія героя розробляється дещо однобічно — тільки в тих аспектах, що пов'язані із сюжетною дією. Елементи потоку свідомості спрямовано не так на виявлення міркувань роздумів героя, як на мотивацію його вчинків.

Вдалішими можна визнати спроби М. Дерлиці, який у 1904 р. виступив із збіркою «Композитор і інші оповідання». Зокрема, цікавим є оповідання «На вакаціях», в якому автор порушує актуальну для початку XX ст. проблему формування української народної інтелігенції. Основний зображальний підхід, який обирає автор, був уже не новий для тодішньої літератури. Цей прийом використовували А. Чехов («На підводі»), М. Коцюбинський («Лялечка»).

Гімназист Микола Михайлович на підводі вертається додому на канікули. Дорога настроює на роздуми, і Микола «снує мрії». Цьому присвячена перша частина оповідання. Друга частина відкривається авторською розповіддю про село Убіч. Тут сильніше відчутна традиція XIX ст. Дерлиця не знайшов, як це вдалося, скажімо, Коцюбинському в «Лялечці», способу показати зображуване село крізь призму сприйняття героя. Але окрім цього моменту та ще кількох абзаців, що містять роздуми про батька, весь твір ви-

сновано як плетиво думок Миколи, тобто у формі, близькій до потоку свідомості.

Основна проблема і, по суті, зав'язка оповідання постають у тій пораді, яку професор логіки дав героєві: «Ти, Михайлович, покинь ріллю братам, а сам перенесися в ширший світ, твори перемиси з області математики, фізики, геометрії»<sup>1</sup>. Отже, дилема, що постає з напучувань професора, та й з усієї системи виховання в гімназії, — або суто інтелектуальні заняття, без фізичної праці, або селянська робота і ніякої науки. На думку професора, мужицька праця, як і українська мужицька література, — то все низьке, «гайдамацьке», не гідне справжнього інтелігента. А справжній штелц-ент повинен займатися абстрактними роздумами, філософуванням, не беручись до жодної фізичної роботи. Це відбивало погляди і соціальну позицію певної частини закарпатської інтелігенції, яка виступала за мадяризацію або «москвофільство».

Згідно з настановою професора, Микола Михайлович мав намір на канікулах тільки відпочивати і віддаватися роздумам. Проте з цього нічого не виходить. Природний потяг до землі, до селянської праці, всотаний Миколою з молоком матері, навіртає його до тієї ж роботи, якою займається вся його рідня.

Дерлиця не зовсім правомірно полярно розмежовує якості інтелігента як особи інтелектуальної праці і як людини з певним етичним комплексом. Герой Дерлиці віддає перевагу лише одній стороні цього комплексу — прив'язаності до землі, до батьків. Автор підносить національну ідею, але вод-

<sup>1</sup> Дерлиця М. Композитор і інші оповідання. — Львів, 1905. — С 92.

ночас певною мірою заперечує необхідність для національної інтелігенції високого інтелектуального досвіду. Проте сама постановка проблеми інтелігента, який вийшов з народу, його моральних яко--стей, природного вияву менталітету, мала чимале значення для літератури початку ХХ ст.

Переживання героя оповідання «На вакаціях»; як і героїв Коцюбинського «В дорозі», «Intermezzo», стає структуротвірним елементом художньої форми?. Микола, як і революціонер Кирило, тимчасово є бездіяльним. Цей стан гнітить його, і він, врешті, вирішує діяти, тобто йде на ріллю допомагати рідним. Так само, як і Кирило, після певного періоду бездіяльності приймає рішення знов поринути в революційну роботу і збирається в дорогу. Невеличкий перепочинок («Intermezzo») визначає і структуру переживання, і екзистенціальну проблему, яку В. Франкл назвав «невроз^б.е^щоДття». І в цьому відношенні всі три твори написано за всіма ознаками імпресіоністичної поетики. Тільки в опо-, -віданні ДерлшгРтіроцес переживання відтворюється переважно через думки, спогади героя, тобто через .^вербальну сферу./

У цілому спроби Дерлиці, як і згодом Чернявського, в новелі потоку свідомості можна назвати . перехідними від традиції ХІХ до традиції ХХ ст. Коли порівняти оповідання Дерлиці й Коваліва, то видно, як повна переорієнтація оповіди на кут зору героя, на потік свідомості, одразу змінює її проблематику, виводячи зі сфери побутової і залучаючи до сфери психологічної та філософської.

Новела Чернявського «Проклятий город» написана в тому ж 1908 р., що й «Intermezzo» Коцюбинського, і також порушує тему соціально-психо-

логічних настроїв інтелігенції після поразки першої російської революції. Проте Чернявський знаходить свій аспект розробки цієї теми, акцентуючи увагу на інших проблемах.

Ліричний герой новели «Проклятий город», який гостював у свого приятеля на хуторі, повертається фаетоном до міста. Основний масив твору це — перебіг думок ліричного героя під час дороги. Інтрига новели побудована на тому, що герой, розмірковуючи, намагається розгадати, чому візник фаетона такий переляканий. Почуття цікавості визначає основну емоційну структуру твору. Поступово герой з'ясовує причину: виявляється, що напередодні візник цим же шляхом віз людей на страту і шибениця й досі маячить перед його очима...

Герой задається питанням: «Що є святого на землі і чого не дозволено робити людині?! Яке право має одна людина відбирати життя в другій?» Ця проблема ставиться саме в широкому філософському плані, а не вузько соціально. Письменник ніде чітко не говорить про те, що втратили саме революціонерів (це зрозуміло з контексту суспільно-історичної ситуації, проте Чернявський не акцентує на цьому увагу). Йому важливо підкреслити цінність життя кожної людини і заперечити чиє б то не було право вбивати будь-кого.

Хоча новела написана не в дуже характерному для Чернявськ9Ео. стилі потоку свідомості, але вона засвідчує~йот\*о пошуки нової поетики. Письменник будує її на контрасті між чарівним виглядом вечірнього міста і тими жахливими подіями, які в ньому відбуваються. Виявляється, що саме в цьому місті живе кат, і тому «з усієї губернії везуть сюди вішати». І ще одне страшне відкриття робить для

себе ліричний герой: місто, яким він завжди милувався, є проклятим. Які ж плоди цивілізації?

Нарешті, третій смисловий шар і третє відкриття викристалізовується в роздумах героя,— знецінення людського життя. Він раптом із жахом усвідомлює, що сидить у фаєтоні на тому ж місці, де тільки-но, вчора, сиділа жива людина, яка нині вже мертва: «Яким химерним шляхом іде життя наше!» — думає герой.— Люди вбивають одні одних, як нікчемних комах, і йдуть на страту, немов на бенкет»<sup>1</sup>. Незбагненність цієї ситуації примушує героя пережити сором «за людський геній».

Новела Чернявського є перехідним явищем від традиційного реалістичного оповідання до новели у формі потоку свідомості. Письменник не може зовсім відмовитися від старих художніх прийомів. Так, на початку, перш ніж передати слово герою, автор од себе окреслює ситуацію: село, герой прощається з приятелем-поміщиком, лаштується в доброту. Далі твір розгортається цілком в імпресіоністичній манері — оповідь під кутом зору героя, психологічний підтекст, символічні деталі. <sup>^</sup>- Екзистенціальна проблематика взагалі набуває поширеності в імпресіоністичних новелах потоку свідомості. Проблеми людини в критичній, кризовій ситуації, зокрема, проблеми життя і смерті, цікавлять багатьох письменників. Так, ЮгесТ Авдиківич намагається проаналізувати психологію самовбивці. Його новела «Нарис одної доби» (1899) є однією із вдалих спроб проникнення у внутрішній світ людини через потік її свідомості. Не подаючи якогось вступного опису обставин, він одразу поринає в душевний стан

<sup>1</sup> Чернявський М. Твори: У 2-х т.— К., 1966.- Т. 2.- С. 108.

героя і з погляду героя освітлює все, що відбувається в глибинах його світу і в оточенні.

Молодий канцелярист Павло, закохавшись у швачку Маню, недооцінив своє почуття і зрадив її,— коли вона завагітніла, не втримався й пішов до повії. Щоб надати трагізму цій ситуації, Авдиківич ускладнює її: Павло підхоплює в повії сифіліс. Невилжовна хвороба ставить його в безвихідь: він не може повернутися до коханої, щоб не заразити її, а без неї не бачить перспективи свого життя. Тому Павло приймає рішення застрелитися. Перед смертю до нього приходять усвідомлення справжніх цінностей життя. Це насамперед — дитина, яку він залишає напризволяще.

Обравши характерний для новели потік свідомості обмежений відрізок часу, автор відтворює переживання героя протягом однієї доби. Враження, спогади, асоціації, сновидіння, марення, думки, пошуки виходу зі складного становища передають зв'язний потік переживань героя — від апатії, туги до передсмертної агонії. О. Авдиківич майстерно відтворює психічні стани героя. От хоча б останній епізод, коли герой, самотній, на лаві в парку, доведений до відчаю, береться за зброю: «А далі вже не бачив ясних образш, ніби дрімав цілим своїм тілом і душею...». Потім раптом «вимахував руками, тупав ногами і совався по лавці, як на шпильках, а тоді ніби чув, що лавка, де він сидів, розкривалася під ним і пекла його страшним вогнем, ніби грань жаркого вугля... Нема вже йому місця на землі, і він тільки постогнував, коби вже раз скорше...»<sup>1</sup>.

Авдиківич О. Нарис одної доби.— Львів, 1899.—

За тим іде докладний опис переживань героя під час здійснення акції самогубства.

Психологічна вмотивованість кожної думки героя, проєкції його свідомості в минуле, сучасне й майбутнє створюють цілісний правдивий образ внутрішнього світу людини, яка в кризовий момент свого життя побачила «крізь серпанок неясних мрій цілий світ свого життя, його мікроби, міязми, гниль і красу»<sup>1</sup>. Дослідження душі ніби під мікроскопом у нормі і в екстремальному стані стає однією з прикметних рис творів, написаних у стилі психологічного імпресіонізму/

<sup>1</sup>Характерною для творів <sup>2</sup>модерністичної стильової течії є увага насамперед до внутрішнього світу так званої маленької, простої людини, утвердження її індивідуальності. Традиція ця в українську літературу приходить, як вже зазначалося, від Ф. Достоєвського безпосередньо й опосередковано через європейську літературу. Значний внесок у її розвиток зробив В. Стефаник, творчість якого в цілому розвивалася не в річищі імпресіонізму, проте в окремих

новелах експресіонізм у письменника поєднується з елементами імпресіоністичної поетики. Так, до

екзистенціальної проблеми — смерть старої селянки — В. Стефаник звертається в новелі «Сама-саміська». З твору насамперед постає проблема вселенської самотності людини (вже в заголовку), якій в останню мить життя нікому подати навіть склянку води.

На перший погляд видається, що новела позбавлена соціальної проблематики. Проте читач, як

<sup>1</sup> Авдикович О. Нарис одної доби.— С. 34.

і герой Чернявського в новелі «Проклятий город», не може не поставити запитання: чому суспільство побудоване так, що людина страждає? Гчи до цього, врешті, мала прийти цивілізація? Тема людини, що зазнає мук, знести які під силу тільки Богів,— одна з основних у творчості Стефаника. Важливо також і те, що страждання ці не тільки фізичні, а й духовні. Відтворює їх письменник через потік марень героїні, що їх можна розглядати як різновид потоку свідомості — тобто свідомості в особливому трансцендентному стані.

Майстерність Стефаника полягає в тому, що він, як і значна група новелістів, котрі творили в стилі психологічного модернізму, зумів показати, а не тільки описати свідомість. При цьому створюється так званий «ефект присутності», коли читач переживає разом з героєм його болі, страждання. Досягає цього письменник несподіваним перенесенням авторського кута зору на кут зору героя. Так, змалювавши вбогу селянку, письменник раптово, без авторських ремарок, без пунктуаційного оформлення переходить на оповідь під шдамзоу під печі виліз чорт із довгим хвостом та й сів коло баби». Відтоді твір наче втрачає свою об'єктивованість і переміщується у містичний план, в цьому моменті закладено й глибоку психологію нтригу новели. Звідки взялися чорти? Що це означає? Майстерти"б"використовуючи деталь, Стефаник немов підказує читачеві: щойно мухи «лізли в очі, в рот» бабі, а тепер чортенята «залізли У вуха, у рот, сідали на голову». Відливі комахи, що

Тут і далі цит. за вид.: Стефаник Василь. Твори,— К., 1971.





розширювала горизонти розуміння людини, її загальнолюдських вимірів насамперед./і якщо новела потоку свідомості лише ледь торкалася соціальних рефлексій особи та й то опосередковано, у віддзеркаленому вигляді, то в жанрі роману письменники в цьому відношенні пішли значно далі. Як приклад,

"можна назвати твори А. Кримського «Андрій Лаговський» (1895—1905) і А. Крушельницького «Буденний хліб» (1898—1918). Коротко зупинимось,

-зокрема, на останньому.

На відміну від новел потоку свідомості роман А. Крушельницького має складнішу художню форму. Якщо йти за класифікацією Г. Джеймса, то можна сказати, що в новелах Крушельницького

переважає кут\_зору одного. ... героя. Роман же його

поєднує і різні кути зору, і дзеркала (призми), через які один герой сприймає другого. Так, хоча у творі домінує кут зору Степана Білинського — головного героя, починається роман з опису подій крізь призму сприйняття Ганни — його майбутньої дружини. В другій частині переважає кут зору Івана — сина головного героя, через призму сприйняття якого тюказаний і батько. Кут зору кожного з героїв підживлюється якоюсь домінантною емоцією. Скажімо, чекання Ганниного нареченого на початку роману або надія Степана Білинського на поліпшення умов свого життя завдяки проведенню господарських експериментів. Поєднання різних поглядів, перенесення дії переважно в план думок дуже наближує цей роман до потоку свідомості в імпресіоністичному значенні цього терміна.

Роман має й цікаву проблемно-тематичну структуру. Вона нагадує піраміду, в якій автор піднімається від питань, так би мовити, зовнішніх стосовно

людини до найглибінніших її внутрішніх проблем. У підніжжі піраміди — соціально-економічні проблеми (влаштування життя дрібного службовця), на вершині — духовні (світоглядний конфлікт), між підніжжям і вершиною — проблеми морально-етичні. Все це свідчить про те, що й у романному жанрі відбувалося переакцентування з проблем соціально-психологічних на проблеми філософські.

Одружившись, Степан Білинський робить спробу по-новому побудувати своє життя. Він купує будиночок, ділянку землі й у вільний від служби час віддається господарюванню. Сумлінність і енергія дають добрі результати. Господарство розростається, виникає потреба наймати робітників. Часом герой нагадує сільського буржуа — бере позику в банку, розширює господарство. Проте нещасливий випадок призводить до краху всього підприємства, Білинського переводять на нове місце служби, а ще не зміцніле господарство він змушений розпродати за копійки і залишається з боргами...

Катастрофа економічна тягне за собою падіння моральне. Опинившись у скрутному матеріальному становищі, Степан Білинський, чесний і сумлінний урядовець, вже не тільки готовий взяти хабара, а навіть мріє про це. Його рятує лише те, що ніхто не дає...

Моральну драму переживає і його син. Крушельницький докладно показує, як формується атеїстичний та матеріалістичний світогляд Івана Білинського. В ідеях, переконаннях конденсуються всі сили юнака, весь сенс життя. Але дійсність ставить перед ним дилему, складнішу за всі освоєні науки. Його мати перед смертю висловила бажання, щоб син висповідався. Для Івана це означає зраду переконань, тієї справи, до якої він ішов усе своє

життя. Але відмовити матері — це прискорити її кінець. Абстрактні переконання і жива близька людина, — що вибрати? Іван сповідається. Письменник психологічно тонко малює духовний компроміс, на який іде молодий мислитель. Замість сповіді в гріхах Іван розказує священику про реальну ситуацію, в якій опинився, і той морально підтримує юнака.

Таким чином, економічне, моральне, духовне руйнування особистості — ось проблемний стрижень роману. Соціально-політичні проблеми розмиті, основна ж думка про те, що людина як індивід, як особистість неспроможна вижити в цьому суспільстві, не зруйнувавши себе, звучить дуже виразно.

Отже імпресіоністичні твори потоку свідомості розширювали уявлення про духовний світ людини порівняно з творами потоку світосприйняття. Можна сказати, що в них акумулювалися мистецькі здобутки прози сповдальної тещи потоку світосприйняття. Так само як і перша, вони мали необмежені можливості заглиблення в минуле, актуальне й майбутнє героя через спогади, рідздум і мрію, як і друга, схоплювали сюжиди не переживання героя (актуальний хронотоп). Потік свідомості давав змогу художнього дослідження складної структури психічного — таких його складових, як підсвідоме, свідоме, самосвідомість, а також моральних і духовних цінностей людини, її переконань і віри. Особистість у творах потоку свідомості постає як своєрідний космос, багатовимірний і незглибимий у зв'язках з космосом зовнішнім — природним, соціальним, історичним. Цей різновид імпресіонізму в українській літературі не здобуває такого розвитку, як у зарубіжній (скажімо, у прозі Джойса, Пруста), а в радянській українській літературі редукується взагалі.

Проаналізувавши в цьому розділі ряд творів, написаних українськими прозаїками в кінці XIX — на початку XX ст., ми намагалися показати, що

імпресіонізм в українській літературі на межі

/ століть становить досить помітне стильове явище.

Імпресіонізм репрезентований не тільки однією постаттю, як у багатьох інших європейських літературах (хоча вже одного Коцюбинського було б досить, щоб говорити про значущість цього феномена), а цілою стильовою тенденцією, «розлитою» в прозі малих і великих форм, яка ще тривалий час позначається на творах 20—30-х рр. (А. Головка, М. Івсінко, В. Підмолинський, Г. Косинка, почасти І. Вільховий). Імпресіонізм в українській прозі був індикатором розвитку літератури в напрямі пошуків нового способу художнього мислення — розвитку, суголосного динаміці європейських літератур XX ст. Це пояснює його органічну асиміляцію з іншими новітніми стилями (неоромантизмом, символізмом, експресіонізмом), що являли собою поступ у тому ж напрямі.

Найбільшому поширенню й найяскравішому виявленню такої імпресіоністичної форми оповіді (гамсунівський стиль), яку ми умовно назвали *потік світосприйняття*, сприяють передусім лірична й пейзажна традиції в українській літературі, закріплені в прозі XIX ст. (Глибше — Уфійськлорі); а також те захоплення, що його виявили письмен-

ні сповідальними оповідними формами. Коцюбинський, Кобилянська, Яцків, Чернявський, Васильченко тяжіли до зображення у формі потоку світосприйняття, яка надавала можливості через враження, переживання показати глибини психологічного й духовного світу людини.



Імпресіонізм у названих письменників мав свої особливості, зокрема, поєднувався з іншими стилями. В цьому розумінні він простежується як своєрідне «розлите» стильове явище, що представлене в окремих епізодах (тоді говоримо про імпресіоністичні прийоми), в окремих творах (спостерігаємо жанрове^офІрШіення), в тих чи тих аспектах творчості чималої когорти майстрів «нової» школи (йдеться про стильову тенденцію).

Пніцлерівський тип імпресіонізму — потік свідомості — поширений менше, хоча й зустрічається у творах різних українських митців: Авдиковича, Яернявського, Крушельницького, подекуди в прозі Ёгефаника, Дерлиці. Характерною його особливі-/стю є вербалізація передачі процесу переживань, ^переважно у формі внутрішнього мовлення. ^ У цілому імпресіордізм був кроком на шляху проникнення в космос людської душі, спробою вловити неусвідомлювані порухи, розгадати її вічну таїну, дослідженням екзистенціальних основ. Саме завдяки цьому він органічно функціонує у процесі розвитку літератури ХХ ст. ,

%

## ВИСНОВКИ

Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. в українську літературу входить нове покоління прозаїків, яке розширює ідейно-тематичні обрії літератури, масштаби порушених проблем, збагачує стильовий діапазон. ^Но^а» ,дакдла, як охрестив її Франко, знаменувала не тільки зміну літературних поколінь, а відтак формування нового способу художнього мислення («способу оброблювання сюжетів», за словами Коцюбинського), відмінного від художнього мислення старших майстрів слова. Вже з самого початку молоді письменники (Вороний, Коцюбинський, Чернявський, «молодомузівці», «хатяни») проголошують і утверджують своєю художньою практикою нові^іідхщи^ дозображення людини, життя, суспільства. Вони з особливою гостротою усвідомлюють два найважливіших питання, які постають перед кожним митцем: про що писати і як писати — і кожен із них шукає свою відповідь. Попри широке розмаїття творчих пошуків та індивідуальних стильових манер молодих письменників, в їхній художній практиці загалом спостерігаються певні спільні тенденції, подібні підходи до осмислення життя, до самовираження і впливу на читацьку аудиторію. Однією з них є імпресіоністична

тенденція, яка досить широко представлена в прозі митців різних творчих і світоглядних уподобань.

На відміну від традиційного реалістичного письма прозаїків старшого покоління, в молодих письменників, котрі віддають перевагу імпресіоністичній стильовій манері, спостерігаємо зміну художнього мислення в головних його параметрах: новий зміст і художня форма, певні особливості творчого процесу, розширення читацької аудиторії та специфічний вплив на неї. Якщо в творчому процесі реалістів переважало раціональне начало, він базується на узагальненні (типізації) явищ життя людини і суспільства, то в імпресіоністів передусім почуттєве (інтуїтивне) начало, яке ґрунтується на процесі самоспостереження: спостереження себе й іншого „і іншого в собі. Індивідуальне та індивідуалістичне стають у них не тільки предметом художньої обсервації, а й способом зображення людини. Звідси увага до таких проблем, як самотність, протиставленість людини і світу (природного й урбаністичного, соціального і внутрішнього). Тут, в імпресіоністичній літературі змінюється концепція людини. Пошук єдності й гармонії зі світом стає далекою мрією (це ріднить імпресіонізм з романтизмом і неоромантизмом), натомість у літературу входить герой стражденний і бунтівний, з рефлексіями й комплексами, втомлений і „днодає„, ащес.вдний. Творам, що написані в імпресіоністичній манері, притаманні заглибленість у внутрішній психодуховний світ індивідуума, лірична сугестія, яка справляє особливий вплив на читачів, тонкий естетизм.

Імпресіонізм як нове художнє явище виникає передусім з усвідомлення письменниками молодого

покоління необхідності змін в українській літературі кінця XIX — початку XX ст. Прискорені темпи науково-технічного прогресу, урбанізація, формування прошарку української інтелігенції як національної еліти — все це підштовхує молоду генерацію письменників на пошуки нових підходів до зображення нового статусу людини у світі. У своїх творчих пошуках вони спиралися передусім на здобутки таких письменників, як Г. Ібсен, Е. Золя, Ф. Достоєвський, безперечно, відчутне й звертання до національної традиції. Безпосередньо на формування "Імпресіоністичної" поетики справляють вплив скандинавські письменники — найбільше К. Гамсун, австрійські — А. Шнікцер, французькі — Е. Золя, Гі де Мопассан, російські — А. Чехов, О. Купрін, І. Бунін та ін.

Сама українська ментальність, зокрема, притаманні їй урбаністичні тенденції, сприяла виникненню імпресіоністичного світобачення в національній літературі; живопису, музиці. Зокрема, пейзажна традиція в літературі, -що живилась ліричним талантом українських письменників, надає українському імпресіонізму своєрідності й неповторності. В українській літературі національний пейзаж стає органічною формою вияву імпресіоністичного світовідчуття героя, отож і посідає таке помітне місце, як у жодній європейській літературі.

Витоки українського імпресіонізму сягають окремих жанрових форм і стильових тенденцій національної літератури кінця XIX ст. Поезія у прозі та її різновиди (етюди, ескізи, ліричні мініатюри, власне поезії у прозі), що виникають на ґрунті національної ліричної і пейзажної традиції, на відміну від розвитку цього жанру в європейській

літературі, зберігають своєрідність, стають важливою «школою» для письменників-імпресіоністів та й не тільки для них. Особливості цього жанру вже мали багато спільних рис з поетикою імпресіонізму: панування кута зору героя, заглибленість у філософсько-медитативну сферу переживань людини, емоційно-почуттєва структурність (Д. Наливайко), «симфонізм» (І. Денисюк) як синтез засобів різних мистецтв, фрагментарність зображення, ліричність оповіді та ін. У цьому ж зростає свій стиль більшість письменників молодшої генерації — Кобилянська, Стефаник, Коцюбинський, Вороний, Чернявський, Дніпрова Чайка, Грицько Григоренко, Яновська, Романович-Ткаченко, Жарко, Кома-рівна, Васильченко та багато інших митців, чия індивідуальна манера позначена рисами імпресіонізму.

Твори сповідального (спогадувального) характеру також стають своєрідною формою переходу до імпресіоністичного зображення життя. Як і поезії

\*в прозі, головне, що їх відрізняє від традиційних реалістичних творів, це заїгуг^етста увщтглшшй

ЗВВТ героя (звідси й безсюж^иетьГ"увага до обмеженої духовної сфери життя людини. Кобрянська, Кобилянська, іноді Коцюбинський вдаються до такої художньої манери (хоч і неоднаковою мірою) з метою показати історію душі людини чи, принаймні, якогось періоду^іугц^вних переживань. При цьому духовний вимір людини постає у граничних масштабах — як осмислення сенсу буття, розв'язування героєм для себе кінцевих питань буття і перетворення свого психічного й духовного

""світу. Сповідальна художня форма відрізнялася від поезій у прозі насамперед хронотопом. Якщо поезії

у прозі мали актуальний хронотоп (те, що відбувається тут і зараз), то хронотоп сповідальної прози обернений в минуле й майбутнє (характерний приклад — «Дуд^аасу» Кобринської), у ньому немає тієї актуальності, сиюхвилинності, яка властива імпресіоністичним творам. У цьому розумінні імпресіоністична стилістика наче вбирає в себе особливості обох художніх форм.

Імпресіонізм як явище в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст. доволі відчутний як стильова течія. Втім і в європейських літературах бачимо тільки окремих митців, твори яких належать до яскраво вираженого імпресіоністичного стилю. У стилістиці українських письменників «нової» школи імпресіонізм виявляється різною мірою. Власне, тільки в Коцюбинського він став органічною формою світобачення і простежується протягом усієї зрілої творчості.

У прозі Коцюбинського загальні принципи імпресіоністичної поетики втілені найвиразніше. Переважання *ССКК^ЦСШЯ^ЗУ^ал^■*, актуальний хронотоп, "безсюжетність і фрагментарність, символіка кольорів і е^екг^абрації атмосфери — провідні її ознаки. Тітільова манера Коцюбинського має найбільше спільних типологічних рис з психологічним імпресіонізмом Хамсувд\*. Орієнтуючись на зображення глибинного переживання людини, український митець передає внутрішній світ героя у двох важливих вимірах — психологічному й Духовному. Ставлячи, як правило, героя тієзвичну або критичну ситуацію, письменник простежує перебіг його переживань від піднесення до найбільшого напруження й спаду. У цьому процесі герой осмислює своє ставлення до світу і самого себе — своє

я. Самотність, відчуження індивіда, життя і смерть, відповідальність за своє існування — ці та інші проблеми постають у творах Коцюбинського в їх екзистенціальному значенні. І в новелах, і у ширших прозових творах письменник дотримується загальних принципів психологічного імпресіонізму, що відрізняється від тих, які втілені в романних формах Гонкурів, О. Уайлда, Т. Манна та ін. Спираючись на національну ліричну традицію, Коцюбинський відтворює потік світосприйняття, що надає його прозі унікальної живописності й музичальності.

Г" В інших письменників «нової» школи імпресіонізм не є стильовою домінантою, проте його елементи простежуються як в окремих творах, так і у творчості в цілому. Психологічний імпресіонізм

"типу потоку" світосприйняття помітний у новелістиці Кобилянської, Гаяцків, Чернявського, Васильченка і — меншою мірою — у прозі Вороного, Стефаніка, Могилянського, Сроковського. Подібно до Коцюбинського, вони теж використовують пейзаж, потік вражень од навколишнього світу для передачі психодуховного процесу переживань героя, порушуючи екзистенціальні проблеми життя людини. Інший підвид імпресіонізму репрезентують твори, написані у своєрідних формах потоку свідомості (маємо на увазі Чернявського, Крушельницького, почасти Авдиковича, інколи Стефаніка, Дерлиці). Вербалізація переживань у таких творах набуває форм внутрішнього мовлення, проте не позбавляє їх імпресіоністичної структурності й психологічності

І глибини. Цим вони нагадують деякі імпресіоністич-

ні твори Шніцлера. Імпресіонізм у названих прозаїків легко поєднується з іншими художніми сти-

лями — особливо неоромантизмом, експрессионізмом, іноді натуралізмом. Це — своєрідне «розлите» стильове явище, яке в розвитку української літератури кінця XIX — початку XX ст. становить досить відчутну стильову течію.

«Школа» Коцюбинського, а кажучи ширше, імпресіоністична стильова течія, здобуває своє продовження і на наступному етапі розвитку літератури, хоча її зміст, проблематика і тип героя після суспільно-економічних катаклізмів 1917 р. істотно змінюються. Покоління українських письменників, яке входить у літературу в цей час, — А. Головка, М. Івченко, В. Підмогильний, Г. Косинка, почасти М. Хвильовий, — багато в чому продовжують традицію психологічного імпресіонізму Коцюбинського і «нової» школи, суголосної тенденціям розвитку європейських літератур XX ст.

Таким чином, повертаючись до питання, про що писати і як писати, тобто найважливішого питання будь-якої системи художнього мислення — відношення мистецтва до дійсності, слід сказати, що імпресіонізм в українській літературі виступав як явище перехідне — від реалізму до пошуку нових художніх форм. Зображення людини в реалістичному мистецтві відтворюється через явища об'єктивного світу (природного, культурного, соціального), в імпресіоністичному творі світ постає переломленим крізь "суб'єктивну сферу людини (враження, чуття), в суб'єктивних формах: враження збиваються в єдиний процес перебігу почувань, «снів наяву» (З. Фрейд), снів, уяви, утоми, марень, галюцинацій і т. п. Митці прагнуть до гармонізації / відтворення таких явищ і досягають її завдяки ритмізації, музичності, живописності прози. Завдяки





новому способу зображення відкривається такий психодуховний вимір людини, який дає змогу збагнути й інші проблеми, що не посідали помітного місця в реалістичній прозі (зокрема, сенсу буття), в їх, так би мовити, живому, трепетному вигляді, "Тне у формі авторського коментаря чи раціоналістичного монологу героя («бути чи не бути?»).

Український імпресіонізм, як і європейський, знаменує відхід од ещійстячної традиції на шляху до залочаткувіння нових принципів зображення людини. Проте чи є він,— поряд із неоромантизмом, символізмом, експресіонізмом,— однією з тенденцій модернізму в тому вигляді, в якому останній виявився в європейських літературах? Можливо. Точніше на це питання можна відповісти після дослідження означених художніх явищ як у творчості кожного з письменників кінця XIX — Початку XX ст., так і в літературі цього періоду в цілому. В будь-якому разі український імпресіонізм був суголосний тим напрямом розвитку, що їх проклали Пруст, Кафка і Музиль, Джойс і Фолкнер та багато інших письменників, чия проза визначила обличчя світової літератури XX ст.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Абрамович Н.* Импрессионизм в современной беллетристике (Кнут Гамсун) // Современный мир.- 1907.- № 9.
2. *Андреев Л. Г.* Сюрреализм.— М., 1972.— 231 с.
3. *Андреев Л. Г.* Импрессионизм.— М., 1980.— 244 с.
4. *Асмус В. Ф.* Вопросы теории и истории эстетики.— М., 1968.- 653 с.
5. *Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в зап.-европ. лит.— М., 1976.— 554 с.
6. *Балашов Н. И.* Сандрар и поэтический реализм XX века // Сандрар Блез. По всему миру.— М., 1974.— С. 143-202.
7. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика.— М., 1989.- 616 с.
8. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики.— М., 1975.- 501 с.
9. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества.— М., 1979.- 422 с.
10. *Белый А.* Символизм.— М., 1910.— 633 с.
11. *Берковський Н.* Новітня німецька література: <sup>Натуралізм—</sup> імпресіонізм—експресіонізм // Критика.— 1930.- Ч. 7-8,- С. 103-124.
12. *Блауберг И. В., Юдин Э. Г.* Становление и сущность системного подхода.— М., 1973.— 270 с.
13. *Бойко Ю.* Праця М. Коцюбинського над повістю «Fata morgana» // Вибране.— Мюнхен, 1971.— Т. 1.- С. 12-29.



14. *Ванслов В. В.* Эстетика. Искусство. Искусствознание: Вопросы теории и истории.— М., 1983.— 450 с.

15. *Васильюк Ф. Е.* Психология переживания: (анализ преодоления критических ситуаций).— М., 1984.—

<sup>x</sup> 200 с. Л 6. *Вельцель О.* Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890—1920) / Пер. с нем.— Пг., 1922.— 94 с.

17. *Зентури Л.* От Мане до Лотрека.— М., 1958.— 131 с.

18. *Весняна* прорість.— К., 1969.— 318 с.  
11,9. *Ветцольд.* Від імпресіонізму до експресіонізму // 1 Літ.-наук, вістник.— 1929.— Кн. 5 (травень).— С. 428-431.

20. *Виппер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства.— М., 1985.— 288 с.

21. *Владимирова М. М.* Золя и импрессионисты: Литературные связи и традиции // Учен. зап. Горьков.

ун-та.- 1970.- Вып. 120,- С. 171-187.

22. *Волков И. Ф.* Творческие методы и художественные системы.— М., 1978.— 263 с.

23. *Вороний М.* Твори.— К., 1989.- 687 с.

24. *Гаевська Л. О.* Морально-етична проблематика української новели кінця XIX — початку XX ст.— К., 1981.- 127 с.

25. *Гадамер Х. -Г.* Метод и истина: основы философской герменевтики.— М., 1988.— 700 с.

26. *Гадамер Х.-Г.* Актуальность прекрасного.— М., 1991.- 367 с.

27. *Гамсун К.* Голод. Мистерии. Пан.

Виктория.— Минск, 1989.- 528 с.

28. *Гаманн Р.* Импрессионизм в искусстве и жизни.— М., 1935.- 179 с.

29. *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе.— Л., 1971.— 463 с.

30. *Гинзбург Л. Я.* О литературном герое.— Л., 1979.— 221 с.

31. *Гнатюшин М.* З сучасної мистецької прози Німеччини. // Літ.-наук. вістник.— 1928. 1. Підготовка експресіонізму.— Кн. 4 (квітень).— С. 356—362.; 2. Експресіонізм.— Кн. 6 (червень). С. 148—155.
32. *Гонкуры Э. и Ж.* Дневник: Зап. о лит. жизни: В 2 т. - М., 1964.- Т. 1-2.
33. *Грабарь И. Э.* Репин и импрессионизм // Сов. искусство.— 1940.— 28 сент.
34. *Грицюта М. С.* Михайло Коцюбинський у слов'янських літературах.— К., 1964.— С. 116.
35. *Грицюта М. С.* Художній світ В. Стефаніка.— К., 1982.- 200 с.
35. *Грушевський О.* Михайло Коцюбинський // Літ.-наук. вістник.- 1908.- Кн. 7.- С. 33-40.
37. *Грушин Б. А.* Очерки логики исторического исследования.— М., 1967.— 214 с.
38. *Гулыга А. В.* Искусство в век науки.— М., 1978.— 181 с.
39. *Гундорова Т., Шумило Н.* Тенденції розвитку художнього мислення (поч. XX ст.) // Слово і час.— 1993,- № 1.- С. 55-67.
40. *Данилова И. Е.* Искусство средних веков и Возрождения.— М., 1984.
41. *Делакруа Э.* Мысли об искусстве: О знаменитых художниках.— М., 1968.
42. *Дмитриева Н. А.* Передвижники и импрессионизм // Из истории русского искусства вт. пол. XIX — нач. XX века.: Сб. исслед. и публ.— М., 1978.— 150 с.
43. *Долгополова Л.* На рубеже веков.— М., 1977.— 366 с.
44. *Дрягин К. В.* Экспрессионизм в России: (Драматургия Леонида Андреева).— Вятка, 1928.— 84 с.
45. *Експресіонізм та експресіоністи:* Література, малярство, музика сучасної Німеччини.— К., 1929.
46. *Євшан М.* Літературні замітки: «Тіні забутих предків» // Літ.-наук. вістник.—

1913.— Кн. 5.— С. 364-368.  
47. *Жаборюк А. А.* Український живопис останньої третини XIX - поч. XX ст.— Київ; Одеса.- 1990.- 310 с

48. Жулинський М. Г. Из забуття — в безсмертя: (сторінки призабутої спадщини).— К., 1990.— 447 с.

49. Затонський Д. Про модернізм і модерністів.— К., 1972.— 272 с.

50. Затонський Д. В. Европейський реалізм XIX в.: Лінії і лики.— К., 1984.— 276 с.

51. Зеров М. Коцюбинський і Чехов // Коцюбинський Михайло. Твори: В 5 т.— К.; Х., 1929.— Т. 3.— С. 5-44.

52. Иванов В., Яценко В. Э. Хемингуэй и художники-импрессионисты // Национальная специфика про-

•vi изведений зарубежной литературы XIX—XX веков.— Иваново, 1985.— С. 94-103.

53. Ивашева В. В. Английский реалистический роман XIX века в современном звучании.— М., 1974.— 459 с.

54. Импрессионизм: Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы.— Л., 1969.— 388 с.

55. Импрессионисты, их современники, их соратники: Живопись. Графика. Литература. Музыка / Под ред. И. Е. Даниловой, В. Н. Прокофьева, А. Д. Чегодаева.— М., 1976.— 319 с.

56. Калениченко Н. Л. Українська література кінця ХІХ — початку ХХ ст.: напрями, течії.— К., 1983.— 256 с.

57. Каминский В. И. Пути развития реализма в русской литературе конца XIX в.— Л., 1979.— 196 с.

58. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века.— М., 1975.— 279 с.

59. Коваленко Б. Модернізм в українській критиці // Життя і революція. - 1925.— Кн. 10.— С. 46-59.

60. Коган Л. С. Романтизм и реализм в европейской литературе XIX века.— М., 1923.— 112 с.

61. Козуб С. Мопассан і Коцюбинський //

Червоний шлях.- 1927.- № 3.- С. 113-128.

62. Козій Д. Стефанікова людина в межових ситуаціях // Сучасність.— 1972.— Ч. 10 (жовтень).— С 42—54.

63. Колобаева Л. А. Концепция личности в литературе рубежа XIX—XX вв.— М., 1990.— 336 с.

64. *Корецкая И. В.* Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // *Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в.* — М., 1975. — С. 207-251. ") 65. *Коряк В.* Василь Стефаник // *Нарис історії української літератури: Буржуазне письменство.* — К., 1929. — С. 533-536.
66. *Костенко М. О.* Художня майстерність Михайла Коцюбинського. — К., 1969. — С. 271.
67. *Костенко А. З.* Творчі методи в їх історичному розвитку. — К., 1981. — 374 с.
68. *Коссаk Е.* Экзистенциализм в философии и литературе. — М., 1980. — 360 с.
69. *Коцюбинська М.* Література як мистецтво слова. — К., 1965. — 324 с.
70. *Критический реализм XX века и модернизм.* — М., 1967. — 286 с.
71. *Крутикова Л. В.* Реалистическая проза 1910-х годов: (Рассказ и повесть) // *Судьбы русского реализма начала XX века.* — Л., 1972. — С. 145-168.
72. *Кулешов В. И.* Реализм Чехова в соотношении с натурализмом и символизмом в русской литературе конца XIX — начала XX века // *Чеховские чтения в Ялте.* — М., 1973.
73. *Куликова И. С.* Философия и искусство модернизма. — М., 1974. — 160 с.
74. *Куликова И. С.* Экспрессионизм в искусстве. — М., 1978. — 182 с.
75. *Кузнецов Ю. Б.* До проблеми вивчення стилю М. Коцюбинського // *Рад. літературознавство.* — 1988. — № 3. — С. 40-52.
76. *Леонтович В.* Естетизм М. М. Коцюбинського // *Літ.-наук. вістник.* — 1913. — Кн. 5. — С. 199—203.
77. *Лепкий Б.* Вибране. — Львів, 1990. — 182 с.
78. *Лесин В. М., Пулинець О. С.* Словник літературознавчих термінів. — К., 1971. — 430 с.
79. *Линдсей Д.* Поль Сезанн. — М., 1989. — 416 с.

80. *Литературно-эстетические концепции в России конца XIX - начала XX в.*: Сб. ст.- М., 1975.- 414 с.
81. *Литературные направления и стили*: Сб. ст.— М., 1976.- 391 с.
82. *Лифшиц М. А.* Искусство и современный мир.— М., 1978.- 381 с.
83. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы.— Л., 1971.- 412 с.
84. *Логинских М. В., Пашкин В. С.* Элементы социальной обусловленности способов изображения в искусстве: // *Вопросы детерминации социальных явлений.*— Омск, 1985.— С. 106-114.
85. *Логин С. В.* Импрессионистический пейзаж в поэзии Поля Верлена: (Пейзаж и герой.— Слово в пейза-  
 Ч] же.— Темы и образы) // Вест. Беларус. ун-та. Сер. 4, Филология, журналистика, педагогика, психология.- Минск, 1986.- № 1.- С. 29-31.
86. *Логин С. В.* Импрессионизм в поэзии Поля Верлена: Автореф. дис. канд. филол. наук/ МГУ им. М. В. Ло-  
 / моносова.— М., 1987.— 24 с.
87. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство.— М., 1976.— 364 с.
88. *Лукач Г. К.* К истории реализма.— М., 1939.— 371 с.
89. *Марков Д. Ф.* Проблемы теории социалистического реализма.— М., 1975.— 352 с.
90. *Марков М. Е.* Искусство как процесс: Основы функцион. теории искусства.— М., 1970.— 239 с.
91. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. — М., 1976.— 406 с.
92. *Михайловский Б.* Импрессионизм // Лит. энцикл.— 1930.- Т. 4. - С. 485-486.
93. *Миронецъ I.* «Fata morgana» в основных стильових виявленнях // *Коцюбинський*; 36 ст. / За ред. О. Дорошкевича.- Х.; К., 1931.- Т. 1.- С. 115-153.
94. *Музичка А.* Натуралістичний імпресіонізм Коцюбинського // *Там же.*— С. 78—114.



95. *Мишук Р. С.* Українська оповідна проза 50—60-х років XIX ст.- К., 1978.- 256 с.
96. *Модернизм: Анализ и критика основных направлений / Под ред. В. В. Ванслова и Ю. Д. Колпинского.*— М., 1969.- 244 с.
97. *Мотылева Т. Л.* К спорам о реализме // *Вопр. лит.*— 1962.- № 10.- С. 140-158.
98. *Мысливченко А. Г.* Человек как предмет философского познания.— М., 1977.— 390 с.
99. *Наливайко Д. С.* «Борислав сміється» Івана Франка в порівняльно-типологічному аспекті // *Іван Франко — майстер слова і дослідник літератури.*— К., 1981.- С 332-362.
100. *Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили.— К., 1985.- 364 с.
101. *Небольсин С.* Прошлое и настоящее.— М., 1986.— 303 с.
102. *Недошивин Г. А.* Очерки теории искусства.— М., 1953. - 340 с.
103. *Недошивин Г. А.* Теоретические проблемы современного изобразительного искусства.— М., 1972.— 343 с.
104. *Неустроев В. П.* Литература скандинавских стран (1870 - 1970).— М., 1980.- 280 с.
105. *Николаев Л. А.* Реализм как творческий метод. Ист.-теорет. очерк.— М., 1975.— 280 с.
106. *Новиков А. В.* От позитивизма к интуитивизму: Крит. очерки буржуаз. эстетики.— М., 1976.— 254 с.
107. *Новиченко Л. М.* Проблеми стильової диференціації в сучасних східнослов'янських літературах.— К., 1968.- 41 с.
108. *Обломиевский Д. Д.* Французский символизм.— М., 1973.- 300 с.
109. *Образки з життя: Оповідання. Новели. Нариси.*— Львів, 1989.- 398 с.
110. *Овчаренко А. И. М.* Горький и литературные искания XX столетия. - М., 1982.- 589 с.

111. *О литературно-художественных течениях XX века. Сб. ст.* - М., 1966. - 244 с.
112. *Дестерев В. А. Импрессионистический пейзаж в лирике Поля Верлена // Лирическое начало и его I функции в художественном произведении.* - Влади-^ мир, 1989. - С. 75-82.
113. *Панджикидзе М. Г. Австрийский импрессионизм и грузинская проза I четверти XX века: Автореф. дис... канд. филол. наук.* - Тбилиси, 1989. - 24 с.
114. *Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи.* - К., 1991. - 800 с.
115. *Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики.* - М., 1978. - 444 с.
116. *Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX - початку XX ст.* - К., 1991. - 266 с.
117. *Пустова Ф. Д. Пейзаж у новелах Василя Стефаника // Укр. літературознавство.* - Вип. 12. - С. 81-88.
118. *Развитие реализма в русской литературе: В 3 т.* - М., 1972-1974. - Т. 1-3.
119. *Ревалд Д. История импрессионизма.* - Л.; М., 1959. - 454 с.
120. *Ревалд Д. Постимпрессионизм.* - М.; Л., 1962. - 435 с.
121. *Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и \ критикой.* - М., 1974. - 239 с.
122. *Ренуар Ж. Огюст Ренуар.* - М., 1970. - 300 с.
123. *Романович-Ткаченко Н. Д. Твори: Оповідання. По вісті. Спогади.* - К., 1987. - 399 с.

124. *Рудницький М. Михайло Коцюбинський // Від Мирного до Хвильового.* - Львів, 1936. - С. 207-218.
125. *Рудницький М. Василь Стефаник // Там же.* - С. 238-249.
126. *Русакова А. В. Э. Борисов-Мусатов.* - М.; Л., 1966. - 185 с.
127. *Русская литература конца XIX — начала XX в. (1901-1907).* - М., 1971. - 592 с.
128. *Русская литература конца XIX — начала XX века (1908-1917).* - М., 1972. - 620 с.

129. *Сарего И. Г.* Импрессионист Эдгар Дега // Искусство.— 1968.— № 4.
130. *Сарего И. Г.* Эстетические принципы импрессионизма // Искусство.— 1974.— № 5.
131. *Сезанн П.* Переписка. Воспоминания современников.- М., 1972.-368 с.
132. *Сивокін Г. М.* Одвічний діалог : Українська література і її читач від давнини до сьогодні.— К., 1984.— 255 с.
133. *Сипака Г. И.* Особенности лирико-импрессионистической стилиевой системы ранних произведений А. В. Головки в контексте развития украинской прозы первой половины 20-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.— К., 1990.— 14 с.
134. *Смирнова Л. А.* Проблемы реализма в русской прозе XX века.- М., 1977.
135. *Современное западное искусство: XX век : Проблемы и тенденции.* — М., 1982.— 316 с.
136. *Спенле Ж. Е.* З нової німецької літератури // Літ.-наук. вістник.— 1927.— Кн. 10 (жовтень).— С. 163—168.
137. *Старицька-Черняхівська Л.* Елементи творчості М. Коцюбинського // Літ.-наук. вістник.— 1913.— Кн. 4-6.- С 204 -219.
138. *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России начало XX века.- М., 1976.- 222 с.
139. *Стернин Г. Ю.* Русская художественная культура второй пол. XIX - нач. XX века.- М., 1984.- 296 с.
140. *Теория литературных стилей: Типология стилиевого развития XIX века.*—М., 1977.— 494 с.
141. *Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: В 3 т.*— М., 1963—1965.— Т. 1-3.
142. *Терновец Б. Н.* Избранные статьи.— М., 1963.
143. *Тетушкина Н. Ю.* Импрессионистические особенности описаний в романе Э. Золя

«Дамское счастье».- Уфа, 1990.- 20 с. - Деп. в ИНИОН, №41663.

144. *Голстой Л. Н.* Литература, искусство.— М., 1978.  
 145. *Гынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино.— М., 1977.— 572 с.  
 146. *Тэн И.-А.* Философия искусства.— М., 1933.— 360 с.  
 147. *Українська новелістика кінця XIX — початку XX ст.:*

Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескиси, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / Упоряд. і прим. Є. К. Нахліка; вст. ст. І. О. Денисюка; ред. Н. Л. Калениченко.— К., 1989.— 688 с

148. *Урнов Д. М., Урнов М. В.* Литература и движение времени.— М., 1968.— 268 с.  
 149. *Усенко Л. З.* Импрессионизм в русской прозе начала XX века.— Ростов-на-Дону, 1988.— 230 с.  
 150. *Федоров-Давыдов А. А.* Русский пейзаж конца XIX — начала XX века.— М., 1974.  
 151. *Филиппов В. А.* К вопросу о судьбах русского импрессионизма: Русский импрессионизм как истори-ко-художественная проблема // Сов. искусствозна-ние-81.— М., 1982.— Вып. 2 (15).— С. 32-44.  
 152. *Филипович П.* Коцюбинський і Шевченко // Життя і революція.— 1926.— № 2-3.— С. 49—56.  
 153. *Филипович П.* «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського // Життя і революція.— 1929.— № 5.— С. 90-98.  
 154. *Франкл В.* Человек в поисках смысла.— М., 1990.— 366 с.  
 155. *Франко І.* Старе й нове в сучасній українській літературі // Літ.-наук. вістник.— 1904.— Т. 25.— Кн.

2.- С. 65-83.

156. *Франко І.* Молода Україна.— Ч. 1: Провідні ідеї й епізоди.— Львів, 1910.— 142 с  
 157. *Французская живопись второй*

- половины XIX века и современная ей художественная культура.— М., 1972.  
 158. *Фромм Э.* Бегство от свободы.— М., 1990.— 340 с.  
 159. *Фромм Э.* Иметь или быть? — М., 1990.— 336 с.  
 160. *Фромм Э.* Душа человека.— М., 1992.— 430 с.  
 161. *Хвильовий М.* Твори: У 2 т.- К., 1990-1991.—Т. 1-2.

162. *Чайка Дніпрова*. Вибрані твори.— К., 1987.— 280 с.
163. *Чегодаев А. Д.* Импрессионисты.— М., 1971.— 156 с.
164. *Черемшина Марко*. Твори.— К., 1978.— 326 с.
165. *Черненко О.* Михайло Коцюбинський — імпресіоніст : образ людини в творчості письменника.— Мюнхен, 1977.— 143 с.
166. *Черненко О.* Експресіонізм у творчості Василя Стефаника.— Мюнхен, 1989.— 280 с.
167. *Чижевський Д.* Історія української літератури від початків до доби реалізму.— Нью-Йорк, 1956.— 510 с.
168. *Чичерин А. В.* Очерки по истории русского литературного стиля.— МЛ, 1977.— 442 с.
169. *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова.— М., 1971.— 290 с.
170. *Шахова К. А.* Вечно обновляющийся реализм.— К., 1984.— 214 с.
171. *Шницлер А.* Жена мудреца: Новеллы и повести.— М., 1967.— 700 с.
172. *Шобер Р.* Литературное произведение: символ или модель? // Иностран. лит.— 1972.— № 4.— С. 212—216.
173. *Шпак Л. П.* Макс Кретцер и немецкий натуралистический роман 80—90-х годов XIX ст.— К., 1982.— 123 с.
174. *Шумило Н. М.* Проза Степана Васильченка: питання поетики.— К., 1986.— 240 с.
175. *Эренбург И.* Импрессионисты // Французские тетради.— М., 1958.
176. *Эренбург И.* Французские тетради.— М., 1959.— 205 с.
177. *Яворская Н. В.* Из истории советского искусствознания: О французском искусстве XIX—XX веков.— М., 1987.— 256 с.
178. *Якимович Т. К.* Молодой Золя: Эстетика и творчество.— К., 1971.
179. *Якубовський Ф.* До питання про психологію творчості Мих. Коцюбинського // *Коцюбинський*: 36 ст.— За ред. О. Дорошкевича.— Х.; К., 1931.— Т. 1.— С. 7-22.

180. *Яроцинський С.* Дебюсси, імпрессионизм и символізм.- М., 1978.- 131 с.
181. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории.— М., 1991.— 528 с.
182. *Яценко М. Т.* Питання реалізму і позитивний герой в українській естетико-літературній думці першої половини ХІХ ст.— К., 1979.— 334 с.
183. *Яцив М.* Муза на чорному коні.— К., 1989.— 845 с

\* \* \*

184. *Anema S.* Calvinistische en impressionistische aesthetics- 1935.
185. *Arnold A.* Die Literatur des Expressionismus: Sprachliche und thematische Quellen.— Stuttgart; Berlin;— Köln;— Mainz: W. Kohlhammer Verlag, 1966.
186. *Bahr H.* Zur Überwindung des Naturalismus.— Stuttgart, 1968.
187. *Bazille F.* Frederic Bazille and Early Impressionism.— 1978.
188. *Bezin G.* L'epoque impressioniste.— Paris, 1947.— 103 p.
189. *Bell C.* The French Impressionists with Fifty Plates in Full Colour.— New York: Phaidon Publishers, Inc.— [n. d.].
190. *Best O. F.,* herausgegeben. *Theorie des Expressionismus.*— Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1976.
191. *Blunck R.* Der Impuls des Expressionismus.— Hamburg: Adulf Harms Verlag, 1921.
192. *Brian M.* La peinture moderne de l'impressionisme à l'art abstrait.— Stuttgart; Paris, 1957.— 93 p.
193. *Brodzka A.* O kryteriach realizmu w badaniach literackich.— Warszawa, 1966.— 268 s.
194. *Brunetiere F.* L'impressionnisme dans le roman // Le roman naturaliste.— Paris. 1896.
195. *Cassou J.* Les impressionnistes et leur temps.— Paris, 1962.

196. *Chiari J.* The Aesthetics of Modernism.— London, 1910.- 224 p.

286

197. *Cogniat R* French Painting at the time of the Impressionists/ Transi, from the French by L. Norton.— New York: Hyperion Preas, 1951.— 163 p.
198. *Cogniat R* The century of the Impressionists.— New York: Crown Publishers, 1960.- 206 p.
199. *Comparative Literature*.— III. *Al Symposium on Realism*.— University of Oregon, 1951.— 151 p.
200. *Cosentino Ch.* Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus.— Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1972.
201. *Denvir B.* The Thames and Hudson Encyclopaedia of Impressionism.— New York: Thames end Hudson, 1990.- 240 p.
202. *Deri M.* Naturalismus — Idealismus — Expressionismus.— Leipzig: Verlag von A. Seemann, 1919.
203. *Donelson F.* The American Impressionists.— New York, 1972.
204. *Dubois J.* Romanciers français de l'Instantané au XIX siècle.— Bruxelles, 1963.
205. *Duranty E.* La nouvelle peinture.— Paris, 1946.
206. *Duret Th.* Die Impressionisten.— Berlin Bruno Cassier, 1920.
207. *Duret T.* Histoire des peintres impressionnistes Pissarro clau.- 1922.
208. *Duwe W.* Ausdruckformen Deutschen Dichtung vom Naturalismus bis zur Gegenwart : Eine Stilgeschichte der Moderne.— Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1965.
209. *Essays on Socialist Realism and the British Cultural Tradition*.— London, 1953.— 86 p.
210. *Evans I.* English Literature: Values and Tradition.— London; New York, 1962.- 96 p.
211. *Fénéon F.* Au — delà de l'impressionnisme.— Paris, 1966.
212. *Ford F.-M.* Critical Writings.— Lincoln, 1964.
213. *Françastel P.* L'impressionnisme.— Paris, 1974.

214. *Garland H.* Crumbling Idols.— Harvard. 1960.

215. *Haigney J.* Welt Whitman and the French Impressionists : a Study of Analogies.— Lewiston: Edwin Meilen Press, 1990.- 109 p.

287

216. *Hajek J.* Boji o realismus.- Praha, 1979.- 195 S.
217. *Hamann R.* Der Impressionismus in Leben und Kunst— Köln: Verlag der M. Dumont — Schaubergschen Buchhandlung; 1907.
218. *Hamann R., Hermand J.* Impressionismus.— Berlin, 1960.- 414 S.
219. *Hamann R., Hermand J.* Impressionismus.— Berlin, 1960.
220. *Hamann R., Hermand J.* Naturalismus.— Berlin, 1959.— 336 S.
221. *Hauser A.* The Social History of Art.— Vol. 4. Naturalism, Impressionism.— New York: Vintage Books, A Division of Random House, 1958.
222. *Hutnikiewicz A.* Od czystej formy do literatury faktu: Główny teorie i programy literackie XX stulecia.— Wyd. 5.— Warszawa; Wiedza Powszechna, 1988.— 296 S.
223. *Huyghe R.* La relève du réel: Impressionnisme, symbolisme.- Paris, 1974.- 478 p.
224. *Kroner E.* Impressionismus in der Musik.— Leipzig, 1937.
225. *Kroner E., M.-É.* Literary Impressionism.— New Haven, Conn: College and University Press, 1973.— 154 p.
226. *Lehmann A.-G.* The Aesthetics in France 1885 — 1895.— Oxford, 1968.. 328 p.
227. *Lethève J.* Impressionnistes et Symbolistes devant la presse.— Paris, 1959.— 302 p.
228. *Leymarie J.* L'impressionnisme.— Genève, 1959.— Vol. 1-2.
229. *Leymarie J.* L'impressionnisme Etude biographique et critique.- Genève, 1952.- V. 1 - 117 P.; V. 2.— 137 P.
230. *Lewin H.* The Gates of Horn; A Study of Five French Realists.— New York, 1963.— 466 p.
231. *Linden W.* Eindrucks und symbolkunst— 1940.
232. *Markiewicz H.* Główne problemy wiedzy o literaturze.— . Kraków, 1970.- 407 s.
233. *Markiewicz H.* Literatura pozytywizmu.— Warszawa; Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986.— 270 S.



234. *Markiewicz H.* Przekroje i zhlizenia dawne i nowe.— Warszawa, 1976.— 485 S.
235. *Marhold H.* Impressionismus in der deutschen dichtung.— Frankfurt /a/ M. etc.: Lang, 1985.— Ne 6.— 429 S.
236. *Martens G.* Vitalismus und Expressionismus: Ein Beitrag zur Geneze und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motiven.— Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Verlag W. Kohlhammer, 1971.
237. *Martini F.* Was war Expressionismus.— Urach: Port Verlag, 1948.
238. *Mayers B.* Die Malerei des Expressionismus: Ein Generation im Aufbruch.— Stuttgart; Hamburg: Deutscher Bücherbund.— [n. d.].
239. *Medziliterárni* kontext slowenskej socialistickéj literatury.— Bratislava, 1977.— 247 S.
240. *Meyer A.R.* Die Maer von der Muza Expressionistica.— Dusseldorf: Die Faehre, 1948.
241. *Miesel V.*, edited. *Voices of German Expressionismus.*— Englewood Cliff, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1970.
242. *Mozejko E.* Rastko Petrovic: modernista, nadrealista, ekspresjonista? — Reprint from Scando-Slavi-ca.— T. XIII. Copenhagen: Mulksgaard, 1967.— P. 93-103.
243. *Moser R.* L'impressionnisme français: Peinture. Littérature. Musique.— Genève; Lille, 1952.— 370 p.
244. *Nagel J.* Stephen Crane and Literary Impressionism.— University Park: Pennsylvania State University Press, 1980.- 190 p.
245. *Noshlin L.* Impressionism and Post-Impressionism 1874 — 1904; Sources and Documents.— Englawood Cliffs: Prentice Hall, Inc.— [n. d.].
246. *Ortega— Gasset J.* The Dehumanization of Art : *The Idea of Modern in Literature and Art.*— New York. 1967.- 348 p.
247. *Otten K.*, herausgegeben und eingeleitet. *Ahnung und Aufbruch, Expressionistische Prosa.*— Hermann Luch-terhand Verlag.— [n. d.].

248. *Parolek R O.* O realismu v literature.—  
Praha, 1964.—  
235 S.

249. *Paszkievicz H.*, redakcja. *Modernizm  
polski, struktura  
i rozwój / Literatura Polska. III.*— London:  
Nakładem  
J Księgarni Polskiej Orbis Polonia, 1961.

250. *Perkins G.* Contemporary Theory of  
Expressionism.—  
Bern und Frankfurt: Verlag Herbert Lang  
and Cie AG,  
1974.

251. *Pikulyk R. B.* The Expressionist  
Experiment in BereziF:  
Kurbas and Kulish // Canadian Slavonic  
Papers.— Vol.

<! xrV, 2 (1972).

252. *Pillement J.* Les prè-impressionistes.—  
Suisse, 1974.

253. *Podraza—Kwiatkowska M.*,  
opracowała. *Programy i dy-  
skusje literackie okresu Młodej  
Polski.*— Wrocław; Wa-  
rszawa; Kraków; Gdansk.— 1973.

254. *Podraza-Kwiatkowska M.* Symbolizm i  
symbolika w poezji  
.. / Młodej Polski.- Kraków, 1975.- 424 S.

255. *Pohlmann B.* Spontaneität und form  
Romanstrukturen im Deutschen.— 1985.

256. *Pool Ph.* Impressionism.— New York;  
Washington: Frederick A. Praeger  
Publishers, 1967.

257. *Przybyszewski S.* Expresjonizm słowacki  
i genezis z ducha.— Poznan: Biblioteka  
Zdroju, 1918.

258. *Reable P.*, edited and annotated. *The Era  
of Expressionism / Transl. by J. M.  
Ritchie.*— London: Calder & Boyers,  
1974.

259. *Rewald J.* Post-Impressionism from  
Van Gogh to Ga-

--■/ uguin.— New York: The Museum of  
Modern Art, 1956.

260. *Rewald J.* The History of  
Impressionism.— New York: The  
Museum of Modern Art, 1946.

261. *Richard N.* Profils symbolistes.- Paris,  
1978. - 429 p.

262. *Rothe W.*, herausgeber. *Expressionismus  
als Literatur.*— Bern und München:  
Francke Verlag, 1969.

263. *Rotzer ff. G.* Begriffsbestimmung des  
literarischen Expressionismus.—  
Darmstadt: Wissenschaftliche Buchge-  
sellschaft, 1976.

264. *Ruchiaub S., Wedel C.* Die landschafts darstellung in Eduard. von Keyserlings erzählwerk: Impressionismus — romanfik — dekadenz // Studien zur Dt. Lit. Des 19. U. 20. Jh.- Frankfurt/a/M.: FTG., 1987.- Bd. I.-S. 243j~257.
265. *Sedlar J.* Realisticke maliarstvo 19 storocia.— Praha, 1979.-.283 S.
266. *Serullaz M.* The Impressionist Painters.— New York: Universe Books, Inc., 1960.
267. *The Other Side of Realissm: Essays on Modern Fantasy and Science Fiction.*— Bewling Green, 1971.— 356 p.
268. *Shone R.* The Post-Impressionists.— London: Octopus Book Limited, 1979.
269. *Stasiak S.* Versuch über den polnischen Expressionismus: Brzask epoki w walce o now? sztuke.— T. 1. Materialien zum polnischen Expressionismus, analecta slayica.--Würzburg: Jal reprint Poznan, 1920.
270. *Steffen ff.,* herausgeber. *Der deutsche Expressionismus.*  
• Formen und Gestalten.— Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.
271. *Stowell H.-P.* Literary Impressionism, Games and Chekhov.— Athens: University of Georgia Press, 1980.— 277 p.
272. *Strauss F.* «Röda rammet» als impressionistischer Roman // Skandinavistik.— Cluckstadt, 1989.- Ig. 19.- H. 2.- S.108 -126.
273. *Stuyver W.* Deutsche expressionistische Dichtung im Lichte der Philosophie der Gegenwart.— Amsterdam: H. J. Paris, @ MCMXXXIX.
274. *Sutter L.* Les néoimpressionistes.— Paris, 1970.
275. *Symposium of Literary Impresionism, Yearbook of Comparative and General Literature.*— 17 (1968).— P. 40—68.
276. *The Concise Oxford Companion to English literature / Ed. by M. Drabble and J. Stinger.*— Oxford: Oxford University Press, 1990.— P. 28-282.
277. *Thomas D.* The Age of the Impressionists.— Twickenham, Middlesex: Hamlyn Publishing Croup Ltd; 1987.— 256 p.

278. *Utitz E.* Die Überwindung des Expressionismus; charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart— Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke, 1927.
279. *Venturi L.* Impressionists and Symbolists.— New York, 1950.
280. *Walcott Ch.-C.* American literary Naturalism, a Divided Stream.— Minneapolis, 1956.— 332 p.
- L.281. *Watt G.* The Rise of Novel.— Berkeley; Los Angeles, 1957.- 319 p.
282. *Weisbach W.* Impressionismus: Ein Problem der Malerei in Antike und Neuzeit— Berlin, 1910 — 1911.— Bnd. 1—2.
283. *Weiss T.* Romantyczna genealogia polskiego modernizmu : Rekonesans.— Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
284. *Weisstein U.*, edited. *Expressionism as an International Literary Phenomenon: 21 Essays and a Bibliography.*— Budapest: Akademia kiado, 1973.
285. *Wellek R.* Concepts of Criticism.— New Haven; London, 1963.- 356 p.
286. *Werner R.* Impressionismus als literarhistorischer bedriff unte.— 1981.
287. *West J.* Russian Symbolism.— London: Methuen & Co. Ltd., 1970.
- /288 *White J.* Mythology in the Modern Novel.— Princeton, 1971.- 264 p.
289. *Williams R.* Culture and Society 1780-1950.- London, 1953.- 248 p.
290. *Williams R.* The Long Revolution.— London, 1961.— 369 p.
291. *Witkowska A.* Literatura romantyzmu.— Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.— 364 s.
292. *Wisniewska E.* O sztuce pisarskiej Mychaila Kociubyn-skiego.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1973.
293. *Wyka K.* Młoda Polska.- T. 1. Modernizm polski.-Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977.

294. *Zabicki Z.* Z problemów ideologii i estetyki pozytywizmu.— Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.— [n. d.].
295. *Zdziarski S.* Młoda Ukraina na schyłku rewolucji // Świat słowiański.— T. II.— Rocz. VII (lipiec—grudzień)—1911.
296. *Ziegler von Jürgen.* Form und Subjektivität: Zur Gedichtstruktur im frühen Expressionismus.— Bonn; Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1972.